NEGOIȚĂ
LĂPTOIU

73/76
L21

INCURSIUNI ÎN PLASTICA ROMÂNEASCĂ

**

dacia

73/76
L21

NEGOIȚĂ LĂPTOIU

INCURSIUNI ÎN PLASTICA ROMANEASCA

II

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH ASACHI"
IAȘI

520.959

EDITURA DACIA
Cluj-Napoca, 1987

CUVÎNT ÎNAINTE

Dacă primul volum al Incursiunilor[1] *era consacrat în special plasticii transilvănene de pînă la primul război mondial, acest al doilea volum vine să completeze — cu mărturii edificatoare — informația privind tot mai intensa afirmare pe făgaș modern a artelor plastice din România. Evenimentul major care a dat un puternic impuls acestei afirmări, încurajată de însăși dezvoltarea în ansamblu a societății românești, a fost desăvîrșirea unității naționale la 1 decembrie 1918. Împlinirea acestui ideal, căruia și artiștii plastici i s-au dedicat atît prin creație, cît și prin participarea directă la acțiunea întregii națiuni, determină mutații profunde în desfășurarea vieții artistice. Aspirațiile comune creatorilor, contactele de odinioară care se permanentizează prin anularea fruntariilor hibride determină acum, la scara întregii țări, o fertilă interferare de viziuni și stiluri, armonizînd sonoritățile în acea definitorie și superbă unitate în diversitate a vibrațiilor specifice spiritualității românești.*

Deschiderea Salonului oficial în 1924, la București, urmată de ediții anuale de primăvară și toamnă, a creat cadrul prielnic participării, cunoașterii și evaluării la nivel național a creației pictorilor, graficienilor și sculptorilor de pe întreg cuprinsul țării. Cu o frecvență demnă de admirat, plasticieni provenind din toate zonele și-au expus aici rodul a ceea ce desăvîrșiseră cu ardentă pasiune în ateliere, bucurîndu-se de favorabile comentarii în presă, de achiziții, fiind adesea distinși cu încurajatoare premii — realități înscrise revelator în biografia unor artiști ca Aurel Ciupe, Catul Bogdan, Anastase Demian, Romul Ladea, Julius Podlipny, Nicolae Brana, Tasso Marchini, Alexandru Mohy, Elena Popea, Ferdinand Gallas și mulți alții. În paralel cu participările la sintezele Salonului oficial, în perioada interbelică se înregistrează o mare afluență de expoziții personale organizate în orașele de reședință, adesea itinerate în capitală sau în alte centre culturale. Au loc, de asemenea, sugestive expoziții colective cu sediul la Cluj, Timișoara, Baia Mare, Sibiu, Iași, Craiova. Semnificativă este totodată prezența în atelierele școlilor de arte frumoase din București, Cluj și Iași a cursanților din alte zone ale țării, precum și șansa celor mai promițătoare talente de a dialoga, de a-și întregi instrucția cu ocazia practicilor de vară efectuate la Curtea de Argeș, Baia Mare și Balcic între 1919—1930. Aspecte din aceste interesante contacte și interferențe sînt oglindite în cuprinsul volumului de față.

---

[1] Primul volum al *Incursiunilor*, atunci intitulate „*În plastica transilvană*", a apărut tot la Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

O pondere firească a căpătat, în ansamblul cărții, reflectarea contribuției de indubitabilă valoare adusă de plasticienii de obîrșie transilvană la îmbogățirea patrimoniului artistic național. Ține de lumina unui adevăr istoric elementar faptul că desăvîrșirea unității naționale a permis vigu-roasa descătușare creatoare a talentelor din cuprinsul spațiului intracarpatic, supuse pînă la Unire unei duble asupriri: națională și socială. Într-un stat național unitar plasticienii puteau acționa mai viguros și fertil în direcția imperativelor progresului, acum fiind posibilă afirmarea — fără opreliști — a vocațiilor și valorilor artistice autentice. În acest sens a fost conceput și programul primului salon al artei din Transilvania, deschis la Cluj în 24 februarie 1921: „... de a strînge raporturile dintre toți artiștii Ardealului, indiferent de naționalitate și de a crea la Cluj un centru permanent de manifestări artistice, care să fie și în sprijinul activării vieții sociale“[2].

Principalii promotori ai tendinței de modernizare a vieții plastice din această parte a țării aveau să fie Catul Bogdan, Aurel Ciupe, Anastase Demian și Romul Ladea, profesori ai Școlii de Arte Frumoase înființată la Cluj la sfîrșitul anului 1925. În baza unor solide studii academice și a unei fertile acomodări cu pulsul novator al artei europene ei vor familiariza studenții cu principiile și tensiunile formulărilor plastice moderne, făcîndu-i totodată receptivi la sugestiile fondului spiritual autohton. Paralel cu activitatea didactică, acești profesori desfășoară și un intens efort creator, impunîndu-se cu ocazia expozițiilor colective, de grup sau personale ca „exponenți ai unei mișcări noi“[3]. Într-o cronică din 1936, unul dintre elevi, Ion Vlasiu — aducînd viabile argumente — îi considera ca „începătorii artei plastice moderne în Ardeal“[4], adevăr confirmat și de pictorul Al. Szolnay, important artist al perioadei: „... ei mi-au adus modernitatea“[5]. Celor patru li se adaugă pictorul și graficianul timișorean Julius Podlipny, autor al unei opere de o viguroasă rezonanță umanistă, devenit din 1934 membru al cercului profesoral al Școlii de Arte Frumoase, mutată în capitala Banatului în septembrie 1933.

Amploarea informației alături de sagacitatea și promptitudinea îndrumărilor date de profesorii amintiți aveau să stimuleze energica manifestare în cîmpul realității noastre artistice a unei noi generații. Din rațiuni de spațiu ne-am referit în cel de al doilea capitol al cărții doar la creația lui Petre Abrudan, Nicolae Brana, Virgil Fulicea, Eugen Gâscă, Teodor Harșia, Tasso Marchini, Alexandru Mohy, Letiția Muntean și Ion Vlasiu. De aceea, simțim ca o imperioasă necesitate și nobilă datorie de spirit ca în Incursiunile viitoare să extindem analiza, oferind date asupra operei și personalității lui Iosif Bene, Cornel Cenan, Victor Constantinescu, Antal Andor Fülöp, Ion Gavrilă, Traian Goga, Ștefan Gomboșiu, Constantin Dinu Ilea, Andrei Kos, Lucia Piso Ladea, frații Profeta, Ștefan Szönyi, Gheza Vida ș.a. Din lectura considerațiilor referitoare la Viguroasa afirmare a unei noi generații se desprind edificator și vastele cunoștințe de specialitate ale tinerilor artiști care — prin suflul proaspăt și vital al

---

[2] * * *, *O grandioasă manifestare artistică*, în „Înfrățirea“, Cluj, 2 februarie 1921.

[3] Victor Papilian, *Expoziția Ciupe, Bogdan, Ladea*, în „Darul vremii“, Cluj, martie 1930.

[4] Ion Vlasiu, *Demian, Bogdan, Ciupe, Ladea*, în „Societatea de mîine“, București, mai 1936.

[5] Al. Szolnay, *Scrisoare* către Raoul Șorban din 18 februarie 1941, apud Raoul Șorban, *Aurel Ciupe*, Ed. Meridiane, București, 1967, p. 27.

soluțiilor plastice folosite — s-au impus drept „tineri revoluționari. Se deosebesc de artiștii de ieri prin concepția lor despre lume, prin limbajul formelor și trăirilor interioare“[6]. Evocînd timbrul particular al spațiului de obîrșie, lucrările asociate de E. Gâscă și I. Vlasiu într-o expoziție la București (decembrie 1935) au încurajat critica vremii să recomande cu semnificativă francheță: „... pentru primenire și înviorare, Clujul artistic trebuie adus grabnic aici în inima țării“[7]. Și pînzele pictate de P. Abrudan, N. Brana, T. Harșia, T. Marchini, Al. Mohy expuse la Baia Mare, Cluj, Satu Mare, Dej, Sibiu, Timișoara sau București purtau în sine fiorul acelei „noi sensibilități“, semn de puternică vitalizare și modernizare a mișcării plastice din spațiul transilvan, de tot mai viguroasă ancorare a acestor creații în ansamblul artei românești. Obișnuind publicul cu o optică mai evoluată și exigentă a receptării, expozițiile tinerilor artiști, alături de cele ale profesorilor, s-au instituit în adevărate evenimente culturale. Astfel, expoziția lui Marchini la Timișoara (din 1934) „a fost locul de întîlnire al intelectualității timișorene iubitoare de pictură adevărată. Succesul talentatului pictor se afirmă la un nivel excepțional în producția artistică a sezonului“[8]. Merită amintită în acest context și reacția profesorului G. Oprescu în fața tablourilor lui P. Abrudan, integrate în expoziția băimărenilor la București în 1939, desăvîrșite într-o gamă „frumos armonizată de un ochi care percepe toate finețele“, conchizînd: „iată un nume care n-ar trebui uitat“[9].

Din rațiuni cît se poate de firești, atent argumentate, s-a constituit capitolul ultim, Interferențe și consonanțe spirituale. *Prin gruparea considerațiilor asupra creației pictorilor Elena Popea, Coriolan Munteanu, Anton Lazăr și a sculptorilor Cornel Medrea și Ferdinand Gallas, supunem atenției cititorilor puternicul fenomen al înrîuririlor determinate de mediul în care opera s-a plămădit, expresie a unei remarcabile mobilități în configurare și a forței de sintetizare a particularului geografic și spiritual. Străbătînd Franța, Germania, Belgia, Olanda, Anglia, Scoția, Spania, Norvegia, Italia, Grecia, Egipt, Siria, Palestina, Israel și frecvent propria-i țară, pictorița brașoveancă Elena Popea avea să desăvîrșească lucrări din care transpar — dincolo de specificitatea climatelor și civilizațiilor întîlnite — poezia și vibrația particulară a oamenilor și locurilor natale, amănunt sesizat — între alții — și de un critic englez cu prilejul expoziției Popea la galeria „Claridge“ din Londra, în 1927: „... nici unul din studiile de țărani bretoni ori din tablourile parisiene nu par așa de fericite ca acelea inspirate de atmosfera pămîntului natal. Primele sînt mai derivate și le lipsește frenezia voioasă care alcătuiește farmecul subiectelor românești“[10]. Mereu prezentă cu expoziții personale sau integrată în manifestări internaționale de anvergură, deschise în mari centre culturale europene, Elena Popea devine un admirabil mesager de spiritualitate românească, aducînd totodată în ambianța realității artistice din România — unde de asemenea expunea constant — suflul generos al*

---

[6] Este vorba de lucrările expuse de T. Marchini, L. Muntean, R. Pușcariu la Cluj în 1930.

[7] N. L. Andreescu, *Însemnări*, „Pagini literare“, Turda, 15 ianuarie 1936.

[8] * * *, *Expoziția pictorului Marchini*, în „Vestul“, Timișoara, 27 noiembrie 1934.

[9] G. Oprescu, *Cîteva expoziții din luna martie*, în „Universul“, București, 16 martie 1939.

[10] Citat din „Manehaster Guardian“, reprodus în articolul lui Emil Botiș, *O vizită la Elena Popea*, în „Patria“, Cluj, 29 decembrie 1928.

unei bogate experienţe cu rafinate înrîuriri şi configurări. Pe de altă parte, însemnările prin care am conturat complexa personalitate a sculptorului Cornel Medrea, născut în Miercurea Sibiului, dar activ două treimi din viaţă (adică din 1914) în capitala ţării, relevă profunda rezonanţă în epocă a întregii sale atitudini de artist, profesor şi cetăţean, determinîndu-l pe Tudor Vianu să scrie aceste rînduri memorabile: „Elanul constructiv al generaţiei noastre a trecut prin acest liniştit ardelean" prin a cărui operă „vremea noastră îşi cucereşte o parte largă din drepturile ei"[11].

Fixarea creaţiei sculptorului timişorean Ferdinand Gallas între realizările deosebite ale fenomenului plastic din România interbelică marchează o sugestivă interpătrundere între receptarea subtilă a mediului cultural autohton şi freamătul unui spirit solidar cu soarta celor obidiţi, pe care artistul i-a evocat cu înţelegere compasivă. În altă ordine de idei, preponderenţa „vibraţiei calde a coloritului", cu „rafinate estompări" pe care Coriolan Munteanu şi „le-a însuşit de la maestrul său Tonitza"[12], ilustrează efectul benefic avut asupra viziunii sale de popasul ieşean din anii 1932—1934 şi de exerciţiul efectuat zece ani mai tîrziu în compania pictorilor Al. Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Sorin Ionescu, Paul Miracovici ş.a. În sfîrşit, integrarea în cuprinsul ultimului capitol a analizelor privind pictura dobrogeanului Anton Lazăr, activ de patru decenii (adică din 1947) în contact cu realităţile transilvane, face vizibilă abordarea cu ştiinţă şi sensibilitate a temelor de inspiraţie istorică şi socială, rezolvate cu un pronunţat simţ al construcţiei şi monumentalităţii, componente stilistice deprinse de la maestrul său Camil Ressu la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, pe care le promovează apoi în mişcarea artistică a Clujului cu netăgăduită vigoare şi originalitate.

Indiferent de generaţie, naţionalitate (română, maghiară, germană, slovacă, italiană) sau domeniul de manifestare (pictură, sculptură, grafică), plasticienilor conturaţi în spaţiul volumului de faţă le este comună constanta umană a inspiraţiei şi expresiei. Repertoriul tematic înregistrează cel mai adesea subiecte din pulsul trepidant al vieţii specifice mediului rustic sau urban, completate cu aspecte de interes general uman întîlnite în mitologie, balade, folclor sau iscate din incitanta manifestare a subiectivităţii creatoare. Există întotdeauna o raţiune a gestului şi o majoră finalitate estetică şi socială a mesajului. Cum cea mai mare parte dintre creatorii comentaţi şi-au prelungit existenţa pînă către zilele noastre (opt dintre aceştia se află încă în viaţă) zestrea lor spirituală se constituie în convingătoare mărturii privind mutaţiile înnoitoare petrecute în structura socială-economică şi culturală a României contemporane, cu ascendenţa ei către progres şi civilizaţie.

Sub raport stilistic nu există o rigidă uniformizare a soluţiilor formale, fiecare dezvăluindu-şi cu pregnanţă individualitatea disponibilităţilor, bogăţia resurselor interioare. Lăudabil este şi faptul că s-a evitat sistematic ancorarea fortuită, epigonică, în zona modelor efemere, artiştii autentici fiind conştienţi — aşa cum sugestiv ne dezvăluia într-o convorbire şi pictorul Mohy — că „moda este cîrja mediocrităţii". Dacă în perioada interbelică, macerată de aspre diferende sociale, întîlnim o fervoare a transpunerilor dusă pînă în sfera tensiunilor expresioniste (sesi-

---

[11] Tudor Vianu, *Medrea*, în „Gândirea", Bucureşti, noiembrie 1934.
[12] Nicolae Brana, *Expoziţia Coriolan Munteanu*, în „Ţara", Sibiu, 1 ianuarie 1944.

zabile îndeosebi în creaţia lui Julius Podlipny, Ferdinand Gallas, Eugen Gâscă, Ion Vlasiu, Virgil Fulicea, Nicolae Brana, uneori şi la Romul Ladea), în următoarele patru decenii şi cu precădere în ultimele două, dominantă devine amprenta constructivă a componentelor limbajului plastic. Frecvente sînt şi intonaţiile de o sobră şi nobilă simplitate, semn de consonanţă a artei noastre contemporane cu modulaţiile tezaurului de gînd şi simţire perpetuat prin tradiţie. Factura apolinică a spiritului românesc, cu pasiunea sa pentru dreapta cumpătare, echilibru şi armonie, cu rafinata orientare a impulsului subiectiv către senine rezonanţe lirice sau discrete clamări elegiace, avea să înnoiască fertil şi creaţia mai recentă a lui Ferdinand Gallas, Julius Podlipny şi Alexandru Mohy. Viguroasa dimensionare şi larga audienţă de care s-au bucurat operele acestor artişti aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare recomandă fără putere de tăgadă posibilităţilor lor reale de manifestare şi împlinire sub zodia regimului democratic al României socialiste.

Ne-am străduit să conferim consideraţiilor noastre asupra universurilor spirituale evocate o cît mai exactă definire şi ierarhizare a particularităţilor lor specifice. Cum însă, dat fiind imperativul permanentei căutări şi evoluţii, este dificil a pătrunde şi a determina în ansamblul ei totalitatea conexiunilor şi a rezonanţelor, am antrenat artiştii la o deschisă şi sinceră destăinuire, pe care am inclus-o în prelungirea analizelor critice. Confesiunile lor ne oferă, pe lîngă date de primă importanţă privind obîrşiile, anii formării şi cei de început ai creaţiei şi o serie de mărturii revelatoare asupra frămîntărilor, idealurilor, înrîuririlor, îndoielilor, despre rostul unor opţiuni etc. Conjugate cu vibraţiile particulare ale operei, aceste dezvăluiri facilitează pătrunderea mai adîncă şi rodnică în substanţa valorilor lăsate moştenire. Efect sintetizator al unor prelungite dialoguri, majoritatea acestor preţioase mărturisiri îşi află acum pentru prima dată aşteptata finalizare.

Reflectînd frămîntările şi împlinirile unor personalităţi artistice care au activat şi s-au impus conştiinţei publice graţie consecinţelor fertilizatoare ale formării statului român unitar, cînd voinţa lor de manifestare în cîmpul artei s-a putut efectua fără opreliştile anterioare şi fortuitele delimitări provinciale, e firesc ca acest al doilea volum să se intituleze Incursiuni în plastica românească.

În final, adresăm un gînd sincer de mulţumire artiştilor pentru generoasa lor implicare şi prin cuvînt în fizionomia mai aparte a cărţii, precum şi tuturor celor care pe parcursul documentării au răspuns — prompt şi solidar — solicitărilor noastre, încurajîndu-ne străduinţile.

Cluj-Napoca, 26 decembrie 1986

I.

EXPONENȚI AI MODERNITĂȚII AFIRMAȚI SUB IMPULSUL CONSECINȚELOR FERTILIZATOARE ALE DESĂVÎRȘIRII UNITĂȚII NAȚIONALE

CATUL BOGDAN

Paul Ivan Catul Bogdan, primul fiu al profesoarei Marie Daull și al reputatului istoric literar Gheorghe Bogdan Duică, avea să devină la numai 30 de ani o certitudine a picturii și a învățămîntului nostru artistic. Se născuse într-un oraș alsacian Colmar (Haut-Rhin, Franța, la 25 ianuarie 1897), cunoscînd o timpurie înnobilare a sensibilității cu acordurile tulburătoare ale muzicii de orgă, însoțindu-și bunicul dinspre mamă (organist al orașului) la recitalurile sale zilnice. Fascinația acelor momente din anii copilăriei va conferi durabil ființei sale o anume delicatețe, o puritate și sfiiciune a gestului care vor imprima omului aspectul unei fragilități comportamentale. Drept urmare, pe întreg parcursul vieții (depășind cu un an limita vîrstei de octogenar) va antrena venerația celor care l-au cunoscut prin fina manifestare a unui spirit ponderat și rafinat, de un vast orizont cultural. Exigent cu sine și modest evita să-și etaleze ostentativ condiția de vlăstar al unei familii admirabil ramificată în cîmpul spiritualității românești, fiind — între altele — nepotul distinsului filolog Ion Bogdan și al marelui istoric Nicolae Iorga. Realitatea a fost — cum va reieși din însemnările ce le supunem lecturii — că înfăptuirile sale ca artist și profesor îl situează între exponenții de seamă ai modernității în sfera artei și a învățămîntului nostru academic.

Studiile le face integral în România, la liceele bucureștene „Gh. Lazăr“ (clasele I—III) și „M. Viteazul“ (clasele IV—VIII), la cel din urmă tatăl său fiind profesor și director. Manifestînd egală înclinație către desen-culoare și științele exacte (absolvind în 1915 secția reală a liceului bucureștean) familia consideră adecvată structurii sale o activitate de arhitect. O incitare a retinei avea să survină cu ocazia unei excursii din vara anului 1915 la monumentele din nordul Olteniei. Proaspătul absolvent de liceu execută niște schițe care aveau să ilustreze studiul profesorului Enache Ionescu despre bisericile din Olănești și Muiereasca de Sus, publicat în Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice.

Toamna anului 1915 îl găsește pe Catul Bogdan frecventînd cursul pregătitor al Școlii Superioare de Arhitectură din București, studii întrerupte un an mai tîrziu cînd se înrolează voluntar în armată, ca urmare a intrării României în conflagrația mondială. După ce absolvă școala de ofițeri de geniu (la Iași și Huși, 1918) va cunoaște realitățile frontului, ca genist, într-o subunitate de telegrafie. Nelipsit din recuzita subofițerului era un caiet de schițe în care erau consemnate rapid scene de război, portrete, peisaje. Demobilizat în 1919, reia studiile de arhitectură, pasionîndu-l îndeosebi lucrările de releveu, efectuate la ansamblul

arhitectonic de la mănăstirea Antim sub conducerea arhitectului I. D. Trajanescu[1]. Posedînd un număr de „notații", hotărăște cu un grup de colegi să organizeze (în vara anului 1919) o expoziție (desene și acuarelă) în sălile Ateneului Român. Momentul interesează în mod deosebit pentru că — ne destăinuia artistul — reacția sinceră a pictorului Gheorghe Petrașcu, plăcut impresionat de calitatea lucrărilor expuse de Bogdan îi va orienta decisiv preocupările către pictură, spre dezamăgirea familiei. Dar aclimatizarea cu problemele de arhitectură va asigura acel cuantum de rigoare, de ritmică și simț spațial specifice transpunerilor sale pe întreaga durată a creației.

Ajuns la Paris la sfîrșitul lui noiembrie 1919 se înscrie pentru început la mult contestata, dar încă utila, Academie „Julian". Studiind cu pasiune și conștiinciozitate se familiarizează cu problemele tipice de construcție și valorație plastică, motiv pentru care va depăși cu ușurință exigențele examenului de admitere la „École Nationale Superieure de Beaux Arts" (Școala Națională Superioară de Arte Frumoase, mai 1920, fiind clasificat al 18-lea). Va studia timp de trei ani în atelierul neoimpresionistului Ernst Laurent, prieten cu Seurat, profesor care are meritul — recunoștea Catul Bogdan — de a fi învățat studenții „să gîndească plastic". Interesat și de problemele frescei va frecventa și atelierul reputatului pictor monumentalist Paul Beaudouin, care în 1923 îl ia ca asociat la decorarea cu picturi murale a bisericii Sainte Geneviève din Nantère. Demne de reținut sînt și exercițiile sale din domeniul grafic, cuprinzînd ilustrații și coperți pentru editura parisiană „Boccard", între cele mai sugestive împliniri situîndu-se coperta pentru „Histoire des croisades" („Istoria cruciadelor").

Din 1922 Catul Bogdan devine membru și apoi bursier al Școlii Române de la Paris, cu sediul la Fontenay-aux-roses, secția pictură, calitate pe care o păstrează pînă în vara anului 1924 (atunci executînd — între altele — și o copie după portretul lui *Dimitrie Cantemir*, aflat la muzeul din Rouen). Paralel cu studiile frecventează asiduu muzeele, expozițiile, face permanent notițe, refuzîndu-și regimul de boem sau asocierea cu adepții modei efemere. Își verifică acumulările în compania stimulativă a studenților români — aflați și ei la studii — întreținînd relații mai strînse îndeosebi cu Alexandru Brătășanu, marele scenograf de mai tîrziu, cu Anastase Demian care studia la Maurice Denis și Irina Codreanu, elevă a maestrului Bourdelle la „Grande Chaumière".

În vara anului 1924 se întoarce în țară. Cei aproape cinci ani petrecuți în contact cu realitatea atelierelor și a vieții artistice parisiene i-au asigurat acel cuantum de informație și experiență necesar afirmării propriei individualități. Își completează jurnalul transpunerilor cu imagini zămislite sub impulsul contactului nemijlocit cu mediul înconjurător (peisaje, portrete în ulei, cărbune, peniță). Cu o selecție din ceea ce crease pînă la sfîrșitul anului 1924 organizează o primă expoziție personală la sala „Mozart" din București, asociindu-se semnificativ cu un alt rafinat și promițător exponent al generației tinere: Lucian Grigorescu. Manifestarea s-a bucurat — între altele — de o pătrunzătoare analiză critică efectuată de O. W. Cisek, care considera că „... Bogdan a pornit la drum privind exemplele cele mai clasice ale impresionismului. Își cunoaște de pe acum meșteșugul, vede totul absolut pictural și se îndreaptă spre o

[1] Fascicola 32 din octombrie—decembrie 1915.

sintetizare cît mai mlădioasă a planurilor. În tablourile expuse e multă căldură, atmosferă tremurîndă. Culoarea e curată și destul de intensificată. Legătura organică între lumină și umbrele atît de diferențiate răsună într-un acord senin. E o artă ce nu s-a format numai în Franța, ci vibrează în sunete sudice [. . .]. Catul Bogdan nu mai e începător. Lucrările expuse cuprind un întreg domeniu artistic, necristalizat încă, dar nu departe de maturitate"[2].

În lipsa unor implicații profesionale și sociale precise și de durată în țară, revine în Franța în primăvara anului 1925, documentîndu-se și realizînd numeroase studii, în desen și ulei, la Paris și Auvers-sur-Oise. Totodată își oferă din nou serviciile profesorului Paul Beaudouin care-l folosește la pictarea unei ample compoziții în frescă pe frontonul pavilionului „Toutblanc" din cadrul expoziției de artă decorativă de la Paris, 1925. Dar verificarea acumulărilor o efectuează tot în contact cu publicul românesc, deschizînd o nouă expoziție personală în decembrie 1925 în sălile Ateneului. Calitatea materialului expus a fost și mai revelatoare decît în ocazia anterioară. Lucrările răsfirate prin diverse colecții particulare, unele reproduse și în presa vremii[3], dezvăluiau armonioasa îngemănare a tonurilor, asociind acordurile în surdină ale lui Corot cu exuberanța lui Bonnard. În desene devenea sesizabilă fluența și siguranța liniei care preciza cu lejeritate și eleganță forma.

Recomandat de aceste sugestive disponibilități artistice, care încurajau o originală configurare a operei, era firesc ca atunci cînd se alcătuia — în toamna anului 1925 — lista corpului profesoral al Școlii de Arte Frumoase din Cluj întemeietorii să mizeze și pe aportul lui Catul Bogdan. Opțiunea se va dovedi extrem de inspirată, integrînd în învățămîntul nostru artistic un dascăl cu generoasă vocație, care timp de mai bine de patru decenii va instrui cu rigoarea lui Ressu, cu căldura și intuiția lui Steriadi și cu o vastă cultură în genul lui Fr. Șirato. A profesat între 1926—1933 la Școala de Arte Frumoase din Cluj (instituție cu profil academic), urmînd-o în pelerinajul ei timișorean (1933—1949, din 1941 devenind Școală de Arte Decorative, de grad secundar), 1949—1951 din nou la Cluj și apoi la București în cadrul Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" pînă la pensionare (1967, fiind un timp șef de catedră și decan), păstrînd încă cinci ani condiția de profesor consultant. Personalitatea complexă a pictorului și profesorului Catul Bogdan recomandă în istoria culturii românești cazul maestrului adulat fără reticență, evocat cu venerație de toți cei care au beneficiat de convingătoarea sa autoritate și competență, într-o vreme și-ntr-un domeniu în care activează nu puține spirite orgolioase și contestatare.

Preocupările didactice la Cluj se împleteau cu o febrilă activitate de creație. Dornic să-și perfecteze modalitățile de expresie efectua adesea alături de studenți crochiuri, studii după model, schițe de compoziții. Astfel, prin spontana precizare — în tuș și acuarelă — a unui instantaneu în plein-air, avea să dispună de elementele necesare desăvîrșirii amplei compoziții: *După amiază de vară,* expusă la Salonul oficial din 1927, acum în colecția Muzeului județean din Arad. Personajul din centrul imaginii, aflat în fața șevaletului este Tasso Marchini, cel mai talentat elev al școlii, pe care generosul profesor l-a îndrăgit și ajutat mult, ca de altfel pe toți discipolii cu reală vocație (C. Cenan, Șt. Gomboșiu,

---

[2] O. W. Cisek, *Expozițiile,* în „Gîndirea", București, 20 ianuarie 1925, p. 233.
[3] În „Gîndirea", „Universul literar și artistic", „Rampa" etc.

f. Harșia, C. Dinu Ilea, C. Munteanu ș.a.). Compoziția dezvăluie solida articulare a formelor, accentul căzînd pe construcție, nu pe valorație și atmosferă. Aceeași fermă afirmare a conturelor nete, ce închid volume robuste, de-o pregnantă monumentalitate, întîlnim și-n compoziția *La sat*, expusă la Salonul din 1928. Transpuse în ambianța unor expresive argumente rustice — ce se desfășoară ritmie în fundal — personajele par încremenite într-o solemnă reculegere. În patrimoniul Muzeului de Artă al R. S. România a pătruns de curînd vasta compoziție *Cules de fructe* (1928), expusă mai întîi în țară, apoi la expoziția de artă românească deschisă la Haga și Amsterdam (mai—iulie 1930, rămasă după aceea în cadrul ambasadei române din Olanda). Stilistic, imaginea mărturisește aceeași elegantă ritmare a motivelor, aici alcătuite din forme mlădioase, desfășurate în viguroase jocuri de curbe și contracurbe. Transpunerea, cuprinzînd gesturi și atitudini de-o sugestivă factură simbolică, amintește de viziunea nabiștilor. O afinitate cu spiritul picturii lui Bonnard — de-o delicată respirație lirică — o arată și pînza *La restaurant* în care savoarea unor rafinate mătăsuiri de ocruri (la epidermă) este pusă în valoare prin contrast de exuberanța unor tonuri ce redau vegetația. Și în peisaje se observă aceeași preocupare pentru logica orînduire în spațiu a planurilor, suple apariții lineare ritmînd registrele de culoare, alcătuite din fine stingeri tonale de ocru, verde-pal și griuri-albăstrui *(Pont-Neuf, Pe Sena)*.

Prezentate în sintezele plastice bucureștene ale Salonului oficial, pînzele pictate de Catul Bogdan s-au bucurat de elogioase comentarii în presa vremii. Astfel, P. Comarnescu scria despre compoziția expusă la Salonul din 1927 că „este tratată cu înțelegere formală și coloristică, plină de apropieri sensibile în care formele se înțeleg ca volum și ca materie“[4], considerîndu-l, în alt loc, pe pictor „element fruntaș al generației în formare“[5]. Un an mai tîrziu, Adrian Maniu considera că pînza *La sat* relevă „un zbucium între primitivism autentic și un suflet modern“[6]. Sobrietatea gamei coloristice — îndeosebi în subiectele de inspirație autohtonă — îl va determina pe Emil Isac să afirme că „. . . Pictura lui Bogdan este fierbinte, tumultuoasă“, avînd „parcă un accent de tristețe . . . Fiindcă are profunzimi de simțire și durere arta lui se apropie de sufletul ardelenesc“[7].

Acest efort de asociere într-o viziune originală a rezonanțelor tipice spațiului în care această pictură se afirma și exigențele unui limbaj modern, recomandat de firească evoluție a spiritului, avea să atingă prin 1930 o unanim recunoscută individualitate stilistică. Lucrările expuse în cadrul personalei (deschisă împreună cu A. Ciupe și R. Ladea în sala de sticlă a Prefecturii din Cluj, martie 1930), la Salonul oficial *(Portret)* și la sinteza plastică ardeleană (Cluj, decembrie 1930: *Schiță de portret, Flori, Flori, Biserică din Cluj)* îl impun între „exponenții unei mișcări noi“ ale cărei trăsături erau: „echilibrarea aproape rațională a compozițiilor, nuanțarea cromatică pînă la intervale mici de o comă, eliminarea detaliilor anatomice întru prisosirea luminii, simplificarea formelor înso-

---

[4] P. Comarnescu, *Salonul oficial*, în „Politica“, București, 24 aprilie 1927.
[5] P. Comarnescu, *Salonul oficial*, în „Rampa“, București, 24 aprilie 1927.
[6] Adrian Maniu, *Salonul oficial — 1928*, în „Rampa“, București, 12 aprilie 1928.
[7] Emil Isac, *Cîteva figuri ale artelor plastice din Ardeal*, în „Societatea de mîine“, Cluj, 1—15 decembrie 1928, p. 455.

ţite de armonia liniilor"[8]. Bogdan dispunea deja de o admirabilă mobilitate în tratarea oricărui subiect, pentru că poseda nu numai o subtilă sensibilitate, dar şi o adecvată înţelegere a imperativelor estetice ale momentului, după cum o arată şi însemnările sale despre „Arta modernă", inserate în paginile revistei „Societatea de mîine", din care spicuim: „... Arta modernă este oglinda timpului în care trăim, în ea găsim frămîntările de azi, ritmul vieţii ce ne înconjoară şi concretizată ideologia ultimei generaţii [...]. Opera de artă împrumută generaţiei o culoare sufletească şi o trăsătură caracteristică, elemente care transformă însăşi natura operei de artă, devenind modernă prin noul adevăr al timpului. Frumoasa dezvoltare a plasticii româneşti, accentuată mai ales în ultimul deceniu, ne dă deplină încredere în forţele noastre creatoare"[9].

Peisajul *Casa albă* (1930), mult expus şi comentat, păstrat cu îndîrjire de artist — pe întreaga durată a vieţii sale — în intimitatea propriei colecţii, cuprinde în sine elementele de bază ale sintezei formale atinse de creaţia lui Catul Bogdan la acea vreme şi anume: un remarcabil simţ al spaţiului, simplificat şi ritmat prin sugestivitatea unor diagonale şi delicata interferare a unor tonalităţi reductive de ocru şi verde ce esenţializează vibraţia poetică a unui climat. Alte două peisaje, *Biserică din Cluj* şi *Peisaj provincial*, expuse la Salonul oficial din 1931 i-au apărut lui N. N. Tonitza „inteligent construite, pictate într-o gamă severă şi totuşi armonioasă"[10].

Pasiunea cu care efectua constant notaţii în creion, tuş sau cărbune îl obişnuieşte cu incisivitatea şi concizia ductului linear. Ca urmare, treptat se desăvîrşeşte şi o importantă operă grafică, ce stîrneşte interesul redactorilor de la revistele clujene „Societatea de mîine" şi „Darul vremii" (din 1930) sau a celor care apăreau la Timişoara: „Luceafărul" şi „Vrerea" (din 1934). Stimulat de rezonanţa predilect umanitaristă a materialelor publicate în „Societatea de mîine", Bogdan va aborda subiecte din care transpare o clară atitudine compasivă faţă de soarta amară a mulţimii din cauza inechităţilor sociale (vezi *Vînzătorul de ziare, În port, Tîrgul de vite, Şomerul* etc.). O dovedeşte edificator expresia dezolantă a chipurilor. Altădată, voindu-se mesager al aspiraţiilor de pace care animau forţele progresiste ale vremii în preajma Conferinţei de Pace de la Geneva (1932) concepe pentru coperta revistei mai sus amintite o imagine-simbol, cu porumbelul sprijinit de mîna unei tinere al cărei bust suplu se desfăşoară ca o flamură deasupra Palatului Congreselor. Încă din 1930 devine autor al ilustraţiilor din cartea reputatului anatomist şi scriitor clujean Victor Papilian: „Sufletul lui Faust", pentru ca patru ani mai tîrziu să ilustreze volumul de versuri „Cîntînd din flaut" de Grigore Popiţi, cuprinzînd desene şi xilogravuri cu un caracter lapidar şi frust, în spiritul reprezentărilor populare.

Alteori, simpatia artistului se îndreaptă solidar către lumea modestă a periferiei timişorene, redîndu-i laconic şi expresiv tristeţile. Din 1938 încearcă o experienţă nouă confruntîndu-şi retina şi sensibilitatea cu realităţile litoralului românesc, surprinse nu în zonele de animaţie, ci în contact cu patriarhala ambianţă de-atunci a Costineştilor. În sfîrşit,

---

[8] Victor Papilian, *Expoziţia Ciupe, Bogdan, Ladea*, în „Darul vremii", Cluj, martie 1930.

[9] Catul Bogdan, *Arta plastică modernă*, în „Societatea de mîine", Cluj, 15 aprilie — 1 mai 1930, p. 175.

[10] N. Tonitza, *Salonul oficial, V*, în „Curentul", Bucureşti, 18 aprilie 1931.

tot către sfîrșitul deceniului al patrulea descoperă și rămîne profund mișcat de aspectul agrest al peisajului și al vieții oamenilor din „Țara de piatră“ a Apusenilor, finalizînd un expresiv ciclu de moți cu ciubere.

În mapele artistului sau prin colecții particulare din Cluj și Timișoara se păstrează alte numeroase creionări, alcătuite din tumultuoase și sagace desfășurări ale liniei sau hașurări care trădau acute tensiuni interioare. Un portret al scriitorului bănățean *Virgil Birou* (1934) sau cele reprezentînd un *Țăran bănățean, Tatăl artistului* (1934), pe *Julius Podlipny* (1937), alături de *Nudul* din colecția Ladea (1939), primul în cărbune, iar celelalte în tuș, precizate prin conture energice, relevă puternicul nerv constructiv al transpunerii. Pe de altă parte, ca efect al participării frecvente la seratele fruntașilor intelectualității bănățene, desfășurate în incinta restaurantului „Spieluhr“ din Timișoara s-au născut acele pătrunzătoare ipostazări de fizionomii și caractere, portretistică popularizată prin presă sau în cuprinsul sintezei literare „Antologia poeților bănățeni“ (1941, cuprinzînd 11 chipuri). Capacitatea de spiritualizare a personajelor prin stilizări subtile și funcționale ridică portretizările lui Catul Bogdan pe un plan al transfigurării de-o valoare artistică similară împlinirilor unui Marcel Iancu sau Margareta Sterian, cunoscuți ilustratori ai unor antologii de scriitori români, tipărite în capitală (1928, 1934, 1935 ș.a.). Adecvate și pătrunzătoare se dovedesc a fi și soluționările grafice ingenioase care însoțeau savuroasele „Povești“ ale lui Petre Ispirescu (Timișoara, 1942).

Un capitol important al creației lui Catul Bogdan îl constituie preocupările din domeniul artei monumentale, materializate în intervalul 1932—1946. Solicitările aici veneau îndeosebi din partea unor foruri eclezіastice. Pictorul se va angaja la lucru cu pasiune și conștiinciozitate, dezvăluindu-și generos cultura, sensibilitatea și întreaga știință a desenului, armonizării și organizării compoziționale. De aceea, înfăptuirile sale din sfera decorației interioare a lăcașelor de cult îl situează între venerabilii continuatori ai tradiției picturale românești. A pictat mai întîi bisericile din Cerghid, județul Mureș (1932, luîndu-și ca ucenici pe C. Cenan, I. Gavrilă și Tasso Marchini) pentru ca în anul următor să devină autorul celei mai expresive compoziții din ansamblul parietal al catedralei ortodoxe din Cluj, transpusă pe bolta altarului și reprezentînd tema *Adormirii Maicii Domnului* (restul frescei aparține lui Demian). Stabilit în capitala Banatului, acceptă să picteze bolta altarului bisericii ortodoxe din cartierul Jozefin—Timișoara (1934), tema fiind aceeași ca la Cluj, dar aici soluția formală este mai ingenioasă. Întrucît Ioachim Miloia se angajase să execute în frescă întregul ansamblu interior al bisericii amintite, lui Bogdan îi rămîne posibilitatea de a decora cu icoane iconostasul, misiune desăvîrșită într-o factură de o admirabilă forță coloristică. Însă lucrarea în care-și valorifică din plin virtuțile de pictor monumentalist va fi adăpostită de biserica ortodoxă din cartierul Mehala, tot din Timișoara (1936—37, aici inițiindu-i în specificul frescei pe alți doi talentați elevi, Constantin Dinu Ilea și Simion Mărcuș). Din studiul ansamblului desprindem clara ordonare a scenelor, ca urmare a bunei înțelegeri a legilor spațiale, riguroasa definire a formelor printr-un desen concis și sobra sonoritate a tonurilor, de o nobilă austeritate. Vremurile tulburi care au urmat i-au redus la minim solicitările, consemnînd doar execuția mozaicului pavimentar al catedralei ortodoxe din

590.959

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH ASACHI“ IAȘI

Timişoara (1944) şi realizarea unor vitralii pentru casa dr. Jovin şi Băran, şi altele două la Muzeul Banatului, cu tema *Culesul viilor*, ambele finalizate în 1946.

O pondere deosebită în creaţia sa din anii '30 o capătă acuarela. Astfel, din cele 12 lucrări expuse la manifestarea de grup a opt dintre cei mai prolifici plasticieni clujeni ai momentului (Ciupe, Cornea, Ladea, Szolnay şi Wiedmann), nouă erau în această tehnică a fluidităţilor imateriale, între genuri predominînd portretul. Cronicarii sesizau prompt mutaţiile din sfera inspiraţiei şi limbajului: „. . . Toate lucrările sînt de-o spontaneitate şi de-o simplitate a mijloacelor cuceritoare [. . .]. De astă dată ne arată că portretul îi este tot atît de *familiar* (ca şi peisajul n.n.), că poate surprinde un caracter în intimitatea şi esenţialul lui"[11]. Un exemplar din aceste portrete, o *Studentă*, i-l oferă prietenului său W. Wiedmann, lucrarea ajunsă în cele din urmă în colecţia maestrului Aurel Ciupe. Din analiza imaginii desprindem tratarea diferenţiată şi subtilă a gamei coloristice (cu dominante de ocru şi brun-roşcat) în funcţie de raporturile de umbră-lumină. Alte imagini, precum *Parcul oraşului Cluj*, *Sediul Şcolii de arte frumoase* (1933) sau cele din anii următori, înfăţişînd aspecte din Timişoara, interioare, naturi statice cu flori, un portret al fiului său *Mihai* (1939), *Monumente din Curtea de Argeş* (1942), ni-l prezintă adînc preocupat de rafinata orchestrare a tonurilor vibrante, făcîndu-se simţită din plin componenta lirică a sensibilităţii.

Preocupările de freschist ocupîndu-i mare parte din timpul necesar creaţiei, va efectua puţină pictură de şevalet. Dar tot în anii '30 s-au desăvîrşit cîteva peisaje cu aspecte urbane, o compoziţie *Moţi cu ciubere* (1938), aflate în patrimoniul Muzeului timişorean şi portretele lui *Virgil Birou* (1936), *Romul Ladea* (1937), la care densitatea şi sobrietatea gamelor, alcătuite din registre de culoare unitară, recomandă afirmarea în planul limbajului plastic a unei riguroase logici arhitecturale, cu forme solid alcătuite, fapt ce conferă motivelor multă coeziune şi pregnanţă volumetrică. Îndeosebi portretul sculptorului *Ladea*, prin forţa construcţiei şi pronunţata spiritualizare a fizionomiei, se înscrie între împlinirile de excepţie ale genului din pictura românească.

Anul 1937 avea să fie marcat de contacte care vor dezvălui şi mai edificator acuta implicare a artistului şi profesorului Catul Bogdan în actualitatea artistică a timpului său. Spiritului său frămîntat, mereu dornic de cunoaştere şi perfectare nu-i va scăpa ocazia de a înregistra nemijlocit aspectul şi condiţia faptului artistic cu ocazia Expoziţiei internaţionale de la Paris. În sinteza plastică românească oferită publicului parisian într-un pavilion distinct figurau şi cîteva din lucrările sale. Pictorul însuşi va fi martor al evenimentului, poposind timp de două luni în această mult căutată şi pe drept venerată metropolă modernă a artei. Va vizita şi va analiza atent toate manifestările organizate cu acel prilej, reţinînd noutăţile demne a fi asimilate. Întregindu-şi informaţia, gîndul se îndrepta automat şi firesc către realitatea artistică a patriei sale, confesîndu-se cu franchefe prietenilor: poetului Tiberiu Vuia, directorul revistei arădene „Înnoirea", care-i şi publică integral scrisoarea, rectorului Romul Ladea şi secretarului Ştefan Gomboşiu de la Academia timişoreană de Arte Frumoase: „Expoziţia este o minune, plină de su-

---

[11] Ion Breazu, *Expoziţia colectivă a pictorilor (sic!) clujeni*, în „Patria", Cluj, 18 mai 1933.

gestii. de încercări, de realizări și soluțiuni care vor conta de aci înainte. Plăcută impresie îți face că, în afara artelor, meseriile de artă — pînă la încălțăminte și mănuși — se întrec în soluțiuni îndrăznețe, estetica fiind pentru ele astăzi și pe aceste meleaguri într-o bună măsură condiție de existență [...]. Un lucru extrem de instructiv l-am descoperit la pavilionul învățămîntului tehnic și artistic al Franței. Toate sau majoritatea școlilor profesionale (fete și băieți) împreună cu școlile de artă aplicată cu diferitele lor subîmpărțiri (în număr de 100 în toată Franța, cîte una în fiecare capitală de județ, iar la Paris în fiecare arondisment), cuprind numai elevi între 13—21 de ani, realizările lor sînt admirabile. Ele dovedesc un învățămînt plin de viață, utilizînd mijloacele cele mai moderne pentru cursuri [...]. În general, o concepție liberă, tinzînd spre tot ce are caracter mai viu și nelăsînd elevul să tînjească"[12].

Cu aceste constatări, plus altele înregistrate „la manifestările artiștilor decoratori (interioare), la ceramică, mozaicuri, publicitate etc.", sau cele referitoare la „utilizarea magistrală a luminilor colorate care devin un auxiliar necesar arhitecturii, punîndu-i în valoare atîtea calități care se pierdeau"[13], revine în țară hotărît nu numai să le difuzeze oral, ci să devină eficace în domeniul în care activa (ca profesor al Academiei de Arte Frumoase din Timișoara). De aceea, se va număra printre energiile care au încercat să orienteze învățămîntul nostru artistic și către acel imperativ al necesităților revendicate de estetica industrială. Drept urmare, în cadrul Academiei timișorene, din noiembrie 1937, au fost integrate în program și preocupări de artă aplicată, vizîndu-se o salvare a situației materiale precare a instituției prin conferirea unui profil de artă decorativă. În acest context, nu trebuie uitat nici faptul că în 1942, cînd Catul Bogdan devine inspector al artelor pentru Banat (funcție pe care o păstrează pînă în 1949), se pun bazele la Timișoara a primei școli de arte decorative din țară (școală de grad secundar).

Lucrările pictorului realizate într-o factură de o netăgăduită originalitate, îmbinînd știința compunerii cu rafinamentul acordului cromatic, au figurat în importante sinteze plastice: Expoziția de artă plastică ardeleană, Cluj (1939), Retrospectiva cărții artelor plastice și a graficii românești din Banat, Timișoara (1941), Saloanele oficiale din București (1942—1943), Saloanele bănățene, Timișoara (1945—1946) și Salonul ardelean, Cluj (1947). Critica vremii îi dimensionează contribuția de substanță la dezvoltarea artei și a mișcării noastre artistice în genere. Considerîndu-l cel mai reprezentativ pictor al expoziției de la Cluj (1939), Miron Radu Paraschivescu se credea îndreptățit să afirme că una dintre pînze „înfățișînd un cartier din Timișoara, cristalizează fericit icoana mahalalei românești"[14]. Pe de altă parte Ion Vlasiu, dezvăluindu-l lumii, nota într-o caldă și pătrunzătoare evocare: „... felul său de a se exprima în gesturi largi, spontane și calde, lirismul său senin pe alocuri, febril și nostalgic altădată, definesc un temperament de o rezonanță atît de specifică spiritualității ardelenești, încît [...] personalitatea sa poate fi privită fără rezerve ca o definiție a perspectivei generale din unghiul căreia putem

---

[12] Catul Bogdan, *Scrisoare din Paris*, în „Înnoirea", Arad, 1 noiembrie 1938, p. 8.

[13] Catul Bogdan, *Scrisoare* către Ștefan Gomboșiu din 21 septembrie 1937, arhiva familiei Valentina Gomboșiu, București.

[14] M. R. Paraschivescu, *Expoziția plasticii ardelene*, în „Țara nouă", Cluj, 24 septembrie 1939.

analiza pictura ardelenească azi“[15]. Obiectivitatea acestor considerații critice este probată și de premierea sa cu ocazia participării la importante expoziții colective în 1939, 1945 și 1947.

După îndelungi acumulări și purificări ale modalităților de expresie, Catul Bogdan se afla în primii ani postbelici într-o fază de fertilă afirmare a disponibilităților sale multiple de colorist, virtute manifestată în planul creației printr-o nobilă și sensibilă interpretare a datelor lumii reale. Admirabila sa capacitate de poetizare a sugestiilor realității înconjurătoare este mărturisită și de seria acuarelelor și guașelor din anii 1947—1948 *(Grădină la Timișoara, Casa vecină, Curte interioară, Natură statică cu ceainic, Nud în șezlong ș.a.,* lucrări aflate în mare parte în colecții muzeale), desăvîrșite cu un rar simț al nuanțării și orchestrării tonale. Se constată, de asemenea, o înseninare a suprafețelor, lumini vibrante devenind dominatoare și provocînd diafana reverberație a culorilor. Dar această pronunțată voință de transfigurare a concretului inert sub impulsul trăirilor interioare va apare unei optici critice înguste și deformatoare ca o concesie făcută „estetismului“. Celor două compoziții *Șantierul Ronaț* și *Atelier de turnătorie* expuse la Regionala de Stat a Banatului (1948) li se reproșa că sînt tratate „într-o tehnică pur picturală (sic!)“, recomandîndu-se o accentuare a desenului și „contrastelor cromatice“[16]. Îndurerat, dar nu descumpănit, pictorul nu va asculta de sugestiile unor condeie care au încurajat proliferarea în spațiul cultural românesc din anii ’50 a unor formulări naturalist-anecdotice, exprimîndu-se pe sine cu recunoscuta-i sensibilitate și exigență. Așa va concepe compoziția cu *Horea* (expusă la regionala din Cluj, 1949), care unui cronicar clujean i se părea de-o factură „dramatică“[17] și după aceea expresivele portrete ale compozitorului *Zeno Vancea* și *Copilului din Bistra* (1955) ori seria de transpuneri inspirate din viața moților ciubărari *(Popasul),* în care vigoarea unui desen ferm se îmbină cu sunetul grav al unor sobre armonizări de griuri și brunuri patinate.

Este meritul criticului de artă Petru Comarnescu de a fi conturat în conștiința contemporanilor imaginea reală a unei distincte personalități, socotindu-l „printre primii pictori ai vremii noastre“[18]. Dialogul purtat cu artistul avea să-i dezvăluie remarcabila „elevație“ a spiritului, o mare șansă pentru studenții Institutului de Artă din București, cărora le era profesor și decan. Fortificat în crezurile sale intime de acest dialog își va consolida convingerile pedagogice și artistice pe suportul trainic al unor întinse și variate lecturi. Cu rîvnă de neobosit învățăcel va conspecta pînă-n septembrie 1977, numărul caietelor cu liniatură de matematică ridicîndu-se la 49, umplute cu un scris mărunt și caligrafic, în română și franceză, cu schițe și notițe privind probleme de anatomie, compoziție, ritm și armonie, despre lumină, culori, verniuri, eboșe, despre peisaj (după André Lhôte), tehnica picturală, rolul desenului și multe altele. Dar, amănunt demn de reținut, în opera creată știința picturală nu va secătui expresia, ci va acționa ca un stimul în găsirea unor cît mai adecvate soluții plastice. Și-atunci, într-un limbaj esențializat, limpede,

---

[15] Ion Vlasiu, *Despre pictorul Catul Bogdan,* în „Țara nouă“, Cluj, 18 februarie 1940.

[16] Radu Bogdan, *Expoziția Regională de Stat a Banatului,* în „Contemporanul“, București, 19 noiembrie 1948.

[17] gyi, *Az erdélyieszi festök kiállitása* („Expoziția pictorilor ardeleni“), în „Világosság“, Cluj, 13 octombrie 1949.

[18] Petru Comarnescu, *Catul Bogdan,* în „Tribuna“, Cluj, 5 iulie 1958.

epurat de anecdoticul narației, va reliefa încordarea muncii (*În atelierul de turnătorie* — 1959, *Țărani colectiviști* — 1962, *Cazangerie* — 1963, *Șantier* — 1969), particularul unor ipostaze portretistice (*Autoportret* — 1955, *Țărancă cu cojoc* — 1963, *Portret de fată* — 1965, *Portret în roz* — 1966, *Prof. Nicolae Iorga* — 1968, *Fată cu mărgele* — 1970), fiorul liric al eternului feminin (*La baie* — 1966, *Nud în interior* — 1968), aglomerația bulevardelor în compoziții de un accentuat sintetism sau freamătul poetic al naturii, ca reflex al permanentelor mutații și a scurgerii diurne a vieții (*Toamnă tîrzie* — 1967, *Ritmuri* — 1967, *Casă în parc* — 1969, *Barăci* — 1969, *Peisaj din București* — 1970, *Acoperișuri urbane* — 1972, *Vedere din fereastră* — 1974 ș.a.).

Pe măsura scurgerii anilor (bucurîndu-se de o senină și lucidă longevitate pînă la iminenta stingere, întîmplată în 5 februarie 1978, la București) formularea devenea tot mai degajată, accentuînd stilizările și sinteza, iar gama cromatică tot mai subtil filtrată atingînd fragilități imateriale, bogate în rezonanțe muzicale și plastice. În deplină putere creatoare și-a procurat satisfacția organizării unei sugestive retrospective la sala „Dalles" din București (1970, itinerată la Cluj-Napoca și Timișoara), retrospectivă proiectată de critică la dimensiunile unui veritabil eveniment cultural. Doi ani mai tîrziu va apare la Editura Meridiane și o monografie, cu un dens și pertinent studiu scris de profesorul Vasile Drăguț care precizează conturul real al prolificei sale personalități în ambianța realității artistice românești: „Înfăptuită cu migala unui giuvaiergiu, tăinuită în mape sau în ungherele atelierului, opera sa a crescut și s-a împlinit ca un superb omagiu adus luminii și culorii, adus liniei descătușate de inerția repausului, ca o caldă și nobilă confesiune pentru frumusețea omului și a naturii [. . .]. Liric delicat și subtil, el a știut să transfere culorilor și liniilor pulsațiile propriilor sentimente, întotdeauna decantate, cristaline și pure. Prin toate virtuțile artei sale Catul Bogdan se dovedește a fi un reprezentant de seamă al școlii tradiționale de pictură românească, pe care a întregit-o cu un capitol de aleasă și unică frumusețe"[19].

Alături de subtilitatea coloristului, de cultura, exigența și sagacitatea profesorului, merită din plin subliniată noblețea și modestia *Omului* sfios, manierat, discret, al cărui comportament lăsa impresia unei diafane plutiri. Era de fapt zborul nestatornic al unui *mare spirit* care se bucura iradiind lumină. În atelierul său din strada Pangratti (pe care-l folosea în deplină armonie cu pictorul-profesor Gheorghe Șaru) sau în apartamentul de pe strada Popa Petre 1 am petrecut multe clipe de neuitat. Uimit de-atîta înțelepciune ce iradia generos din străfundurile ființei sale mă grăbeam să-i fixez în eternitate gîndul, consemnîndu-l pe hîrtie. Dar Maestrul, cu un gest suveran, mă deposeda adesea de ustensile. Nu-i plăcea deloc publicitatea și mai ales avea oroare de cuvîntul gratuit, neadecvat, care o dată tipărit putea vulgariza un adevăr. Am avut însă destule ocazii să prind crîmpeie din scînteierile cugetului său elevat, după un început cu reticențe devenind de o cuceritoare francheță și volubilitate. Niciodată nu a denigrat. Aceasta nu însemna că accepta totul. Intuind inutilitatea angajării cînd nu-i plăcea subiectul, avea eleganța să evite comentariul.

* * *

[19] Vasile Drăguț, *Catul Bogdan*, Ed. Meridiane, București, 1972, p. 27.

Aşadar, stimate maestre[20], descendenţa dintr-o familie de reputaţi cărturari a fost, neîndoielnic, un avantaj în calea afirmării dumneavoastră în sfera unei discipline umaniste.

— *Această descendenţă a constituit pînă la un punct un real stimul în sensul că am dispus de o bibliotecă şi prin unele discuţii mi-am clarificat o parte din nedumeriri. Dar a fost în mod cert şi un inconvenient pentru firea mea de-o excesivă sensibilitate, trăind multiple clipe de inhibiţie cînd dimensionam valoarea faptelor de cultură ale celor atît de apropiaţi sufleteşte: ale tatălui, atît de energic şi profund în tot ceea ce înfăptuia, ale fratelui care îl traducea pe Hegel în româneşte sau ale unchiului Ion Bogdan, reputatul filolog . . .*

Lucrările de început — înfăptuite după prodigiosul popas de studii la Paris — dovedesc absenţa unei opţiuni stilistice ferme. Care ar fi motivaţia?

— *Orice tînăr care se instruieşte nu trebuie să piardă din vedere realitatea operei ce urmează a fi desăvîrşită din resurse proprii. De aceea, admiraţia pentru un anume stil sau maestru trebuie dublată de o voinţă acerbă de a extrage doar esenţa de spirit, nu şi învelişul său. Dacă nu ai discernămînt în sortarea sugestiilor devii robul unor reţete şi inevitabil un facil epigon. Aşadar, lucrările de început erau ardente căutări de soluţii proprii, pentru că ştiinţa picturală fără căutare devine tehnică. Ea nu poate exista fără o soluţie picturală.*

Ca profesor la Şcoala de Arte Frumoase din Cluj — fiind atît de tînăr — n-aţi întîmpinat dificultăţi?

— *Am regretat uneori că nu am mai multă experienţă, dar aveam siguranţa unor cunoştinţe temeinice, însuşite şi verificate în contact cu mişcarea artistică din Franţa imediat postbelică. În plus de aceasta, faptul că nu eram singurul în această situaţie m-a îndemnat să mă asociez ambiţiei lui A. Ciupe, A. Demian şi R. Ladea, animaţi de dorinţa de a ne împlini şi ca artişti şi ca dascăli, lucrînd adesea cu multă pasiune alături de elevi, în atelierele Şcolii.*

Eraţi pe-atunci conştienţi că arta dumneavoastră — a profesorilor amintiţi — determina implicit o accentuată modernizare a climatului în care activaţi?

— *Preocupîndu-ne de destinul propriei creaţii ne confruntam adesea cu optica şi estetica promovată de alţi artişti, care se complăceau să exerseze cu virtuozitate în spiritul unor soluţii plastice viabile şi justificabile doar cu decenii în urmă.*

Vă gîndiţi la Alexandru Popp şi Pericle Capidan şi ei profesori la Şcoala de artă clujeană?

— *La ei şi mulţi alţii ca Flaviu Domşa, Ion Buşiţia, Sava Albescu, G. Negoşanu ş.a. Dar pentru un creator autentic interesanţi de urmărit nu sînt cei care se exprimă prin prisma trecutului, ci cei a căror manifestare cuprinde germenele unor soluţii noi, deschizătoare de drumuri proprii.*

Profesînd mai întîi la Cluj, apoi la Timişoara, de care climat vă amintiţi cu mai multă nostalgie?

— *Adevărul este că m-am simţit bine în ambele centre culturale, dar Clujul a avut neîndoielnic un plus de substanţă, graţie numeroaselor instituţii, societăţi şi reviste cu profil academic şi cultural. Nu trebuie*

---

[20] Confesiunile Maestrului Bogdan reprezintă spicuiri din ample dialoguri purtate în intervalul 1972—1976.

nitat nici faptul că la Cluj era încă proaspăt entuziasmul stîrnit de desăvîrșirea unității naționale, pe cînd în capitala Banatului vremurile deveneau tot mai tulburi, culminînd cu declanșarea celei de a doua conflagrații mondiale.

Curios, fiind un artist atît de bine documentat în probleme de tehnică picturală n-ați fost tentat să vă sporiți opera, păstrînd un ritm al împlinirilor.

— Am fost un spirit metodic, căruia i-a plăcut întotdeauna lucrul îndelung elaborat, refuzîndu-mi facila virtuozitate care duce la inevitabila repetiție. Pictam cînd aveam un gînd sau o emoție proaspătă. Am dorit să confer fiecărei lucrări condiția de unicat, inconfundabil și totuși organic înscrisă unui ansamblu care să mă reprezinte într-un context cultural.

Cum se formează personalitatea unui artist?

— Personalitatea unui artist începe acolo de unde începe și libertatea lui interioară. M-a frămîntat și stăpînit mult adevărul unui aforism: „dacă știu — văd".

Opera dumneavoastră a cunoscut un permanent proces de decantare a soluțiilor plastice, vizînd esențializarea expresiei.

— Într-adevăr, m-a preocupat pînă la obsesie atingerea esenței care este posibilă numai prin selecție, adică prin sacrificarea a tot ceea ce ar putea conserva sau anihila sensul urmărit.

De aceea ați și efectuat foarte multe schițe.

— Da, prin ele îmi limpezeam gîndul și-mi purificam gestul.

AUREL CIUPE

Avînd vîrsta veacului, întrucît se născuse în 16 mai 1900 la Lugoj, Aurel Ciupe s-a ambiționat să-i consume în extensie durata. Explicația acestei fertile longevități vine de la o impresionantă sete de viață. A știut să trăiască intensiv totul, fără răgaz, simțindu-se mereu chemat de bucuria unei noi împliniri.

Vocea subterană a creației avea să fie extrem de tenace, persistentă, din moment ce nu s-a lăsat tentat să obțină un post în avocatură (domeniu în care tatăl își cîștigase o apreciată notorietate). S-a dorit artist nu dintr-o facilă pornire de boem, ci dintr-o pură descătușare a sensibilității către miracolul cromatic. Va fi încurajat și de profesorul său de liceu, de Ștefan Réti unul dintre conducătorii Școlii de Pictură de la Baia Mare, unde Ciupe poposește în vara anului 1916 și de pictorul lugojean Virgil Simonescu în al cărui atelier va încerca (din toamna anului 1916) o mai adîncă familiarizare cu problemele specifice artei.

Înscriindu-se voluntar în Garda Națională își însoțește tatăl (delegat) la Marea Adunare Națională de la Alba Iulia (1 decembrie 1918), fiind marcat durabil de înflăcărarea sentimentului patriotic. Bucurîndu-se de consecințele desăvîrșirii unității naționale va deveni din martie 1919 cursant al Școlii de Arte Frumoase din București. Pline de interes și savoare îi sînt destăinuirile (scrise cu real talent literar), referitoare la „Începuturile studenției mele", publicate în paginile revistei clujene „Steaua"[1]. Va studia cu Friederik Storck — desenul, iar cu Ipolit Strîmbu, C. Artachino și G. D. Mirea — culoarea. Din toamnă, primind o bursă pentru Paris, devine student al Academiei „Julian". Va rămîne aici pînă în iunie 1922, beneficiind de corectura fraților Pierre și Paul Albert Laurens, al lui Gervex și Roayer. Uneori, după amiezile, poposea în atelierele altei academii libere: „Grande Chaumière", perfectîndu-și — după model — desenul, compoziția, culoarea. Iarăși rememorările sale[2] (o parte publicate tot în „Steaua", multe păstrate în manuscris, așteptîndu-și editorul) ne sînt de un inestimabil ajutor în reconstituirea atmosferei de emulație spirituală pe care au trăit-o studenții români la Paris, bursieri la diferite specialități (A. Demian, M. Ralea, D. D. Roșca, Andrei Oțetea, D. I. Suchianu ș.a.).

---

[1] Aurel Ciupe, *Începuturile studenției mele*, în „Steaua", Cluj-Napoca, iunie 1979, p. 25—27.

[2] Aurel Ciupe, *Studiind la Academia „Julian" din Paris*, în „Steaua", Cluj-Napoca, mai 1982, p. 34—35.

Voind să profeseze în învățămînt trebuia să intre în posesia unei diplome legalizate pe care i-o conferă Școala de Arte Frumoase din Iași după un an de frecvență sub îndrumarea profesorilor Constantin Popovici și Octav Băncilă, echivalîndu-i-se studiile parisiene (iunie 1923). După aceea, considerînd insuficient popasul făcut în vara anului 1920 în Italia (la Roma și Frascati) se înscrie la Institutul Superior de Arte Frumoase din Roma, frecventînd atelierul profesorului Umberto Coromaldi (octombrie 1923 — iunie 1924) și obținînd o nouă diplomă.

După patru ani de temeinică instrucție, la care se adaugă familiarizarea cu arta vechilor maeștri expusă în muzee sau cu cea a artiștilor integrați Școlii de la Paris, Aurel Ciupe se vede în fața unei ferme opțiuni, privind aspectul propriei creații. Și-atunci, în temeiul unei sobre lucidități — care nu l-a părăsit întreaga viață — a considerat că soluția valabilă care să-i antreneze totalitatea și specificul resurselor nu putea fi decît acea organică interferare dintre impulsul senzorial și rigoarea cerebrală. Structura apolinică a firii, expresie a obîrșiei sale latine, va filtra și ordona dinamica desfășurare a tușelor pe suprafața pictată. De aceea, opera, viguroasă, modernă și originală, afirmată în sfera unui figurativ înnobilat prin spiritualizare, va deveni una dintre majorele împliniri ale cromatismului românesc, particularizat printr-o admirabilă știință a compunerii și organizării compoziționale, prin claritate, prin gama amplă și rafinată a armonizărilor.

Întors din Italia în vara anului 1924 pictează cu ardoare, verificîndu-și efectul acumulărilor. Ca motive figurau: peisaje, portrete, interioare. Cu 35 asemenea subiecte deschide în septembrie 1924 o primă expoziție personală în orașul natal. Presa din Lugoj, Timișoara și Cluj, plăcut impresionată de calitatea exponatelor, îl consideră o nădejde a picturii autohtone, afiliindu-l generației tinere afirmată sub zodia Unirii depline a teritoriilor românești, lucrări care fac „o adevărată glorie și mîndrie națională“[3]. Cronicarul de la ziarul clujean „Cultura poporului“ vedea în tablourile sale „un început de școală românească, bazată pe influența picturii franceze“[4]. Decisivă a fost pentru pictor întîlnirea în cadrul expoziției cu autorul „Poemelor luminii“, poetul-filosof Lucian Blaga venit să-și petreacă vacanța la via Bredicenilor, care apreciindu-i sensibilitatea îi va recomanda să se fixeze mai hotărît asupra unei singure formulări stilistice: „După ce-ți vei defini opțiunea pentru un anume mod de exprimare să-l cultivi îndelung, ani de-a rîndul, pînă vezi că și-a epuizat posibilitățile de expresie [. . .]. Aceste cuvinte, exprimate deschis și sincer, mi-au fost de real folos. Ele mi-au limpezit gîndurile și preocupările viitoare. Urmîndu-i exemplul m-am fixat scormonindu-mi resursele și valorificîndu-le în acord cu structura propriei mele individualități“[5].

Spirit disciplinat și tenace, Ciupe își desăvîrșește — cu „o patimă ce merge pînă la devoțiune“[6] — vocația. Nu scapă nici o ocazie de a-și confrunta împlinirile, fiind cea mai constantă prezență artistică transilvană la Saloanele oficiale din capitală, în perioada interbelică. Aici va debuta încă din primăvara anului 1925, pentru ca după alte două participări, în

---

[3] Filaret Barbu, *Expoziția pictorului Aurel Ciupe*, în „Răsunetul“, Lugoj, 21 septembrie 1924.

[4] A.V., *Expoziția pictorului Aurel Ciupe la Lugoj*, în „Cultura poporului“, Cluj, 28 septembrie 1924.

[5] Aurel Ciupe, *Bienala tineretului*, „Steaua“, Cluj, ianuarie 1981.

[6] Mișu Demetrescu, *O nădejde a picturii românești: pictorul Aurel Ciupe*, în „Viitorul Mureșului“, Tg. Mureș, 1 noiembrie 1925.

1928 să i se confere al doilea premiu (25.000 lei), alături de A. Demian, Lucian Grigorescu și Lucia Dem. Bălăcescu. În motivația sa asupra premiilor decernate la Salon, Take Soroceanu considera că „Ciupe a făcut un mare progres, meritînd premiul, mai ales pentru încercarea de a se desprinde personal în concepție“[7].

Stabilit la Tg. Mureș (unde familia se mutase din 1924) Ciupe își satisface și stagiul militar (cu toleranță la program), avînd timp suficient și pentru creație. Vizitîndu-l în atelier, poetul Emil Isac, inspector al artelor în Ardeal, rămîne încîntat de cele văzute, recomandîndu-l cititorilor ziarului bucureștean de mare tiraj: „Universul“, ca „o nouă speranță a picturii românești în Ardeal. Un talent fin, europenizat, dar totuși caracteristic românesc“[8]. Cu aceste virtuți recunoscute nu e de mirare că atunci cînd s-a alcătuit (în toamna anului 1925) corpul profesoral pentru Școala de Arte Frumoase din Cluj (instituție cu profil academic) și Ciupe să figureze printre profesorii de specialitate. Pe lîngă mai vîrstnicii Alexandru Popp și Pericle Capidan îi va întîlni aici pe Catul Bogdan, Anastase Demian, Eugen Pascu, înlocuit din martie 1927 cu Romul Ladea, artiști tineri, familiarizați cu timbrul artei contemporane. Chiar dacă nu aveau experiență didactică, frămîntările lor acerbe privind destinul propriei creații, ce trebuia să consune cu exigențele modernității, se va repercuta și asupra comportamentului lor profesoral. De aceea sensibilitatea celor mai dotați dintre cursanții școlii (un Marchini, Abrudan, Brana, Gâscă, Fulicea, Antal Andor Fülöp, Harșia, Mohy, Letiția Muntean sau Ion Vlasiu) se va modela și propulsa rapid pe o evoluată treaptă a criteriului estetic. Faptul a fost adesea subliniat de cronicarii vremii.

Dincolo de calitățile artistice și didactice recunoscute, Aurel Ciupe va manifesta de timpuriu și pronunțate aptitudini organizatorice. Dintr-o lăudabilă pornire altruistă îl va interesa nu numai împlinirea propriei condiții spirituale, ci și cea a confraților de breaslă. De aceea, va milita pentru conlucrarea frățească dintre artiștii diverselor naționalități[9], va stigmatiza ferm dezinteresul oficial pentru situația artelor plastice în general și din Transilvania în special, propunînd stimularea creației autentice prin achiziții și crearea de muzee, prin oprirea proliferării dilletantismului[10]. Împreună cu Ioachim Miloia, directorul Muzeului Banatului, va depune eforturi susținute pentru înființarea la Timișoara a Salonului artei bănățene (decembrie 1930), numărîndu-se și printre promotorii Expoziției artiștilor ardeleni, Cluj, noiembrie—decembrie 1930 (alături de Ladea și Szolnay). Începînd cu 1 mai 1932 se angajează să reorganizeze după principii moderne pinacoteca orașului Tg. Mureș, completînd-o cu lucrări de artă românească. Totodată inițiază un curs liber de pictură. În ambele calități, de custode și profesor a funcționat pînă în 30 august 1940. Efortul său de „animator“ este adesea remarcat, impunîndu-se „prin

---

[7] Take Soroceanu, *Decernarea premiilor la „Salonul oficial“*, în „Universul literar“, București, 29 aprilie 1928.

[8] Emil Isac, *Un talent tînăr: Aurel Ciupe*, în „Universul“, București, 28 septembrie 1925.

[9] Aurel Ciupe, *Az ó-romániai és az erdélyi képzömüvészet* (Arta plastică românească și ardeleană), în „Korunk“ (Epoca), Cluj, ianuarie—februarie 1929.

[10] Aurel Ciupe, *Problema artelor plastice în Ardeal*, în „Societatea de mîine“, Cluj, nr. 13—14, 1930, p. 275—276.

dragoste față de artă, muncă, minuțiozitate în execuție, răbdare, pasiune, devotament"[11].

Desăvîrșită din inspirație, subtilitate și logică formală, pictura lui Aurel Ciupe va contribui substanțial la sensibilizarea gustului public cu intonațiile artei moderne, obișnuindu-l să discearnă vibrația autenticului de facilitățile amatoriste. După o expoziție personală (martie 1926) și una de grup (ianuarie 1929) la Tg. Mureș, deschide prima expoziție personală la Cluj (decembrie 1929, cu 30 de uleiuri și 6 acuarele), pentru ca în martie 1930 să se asocieze cu Bogdan și Ladea într-o expoziție de grup. Aspectul expoziției îl încurajează pe profesorul Victor Papilian să-i considere alături de Demian între „exponenții unei mișcări noi"[12], aport recunoscut de V. Beneș trei ani mai tîrziu[13] și de Ion Vlasiu, în 1936, ultimul catalogîndu-i „ca începătorii artei plastice moderne în Ardeal"[14].

Seria participărilor la ample expoziții colective continuă: Saloanele oficiale anuale din București, expoziție de grup, Cluj, martie 1933, primind și prestigioase distincții: Premiul I la Salonul bănățean (din 1930, împreună cu Ladea, Podlipny și Gallas), premiul juriului la Salonul oficial din 1934. *Schița pentru un panou decorativ*, prezentată în 1934, apărea criticului H. Blazian „ingenios construită și colorată, avînd ceva din prețiozitatea cromatică a icoanelor pe sticlă"[15]. Pentru calitățile ei de construcție și picturalitate lucrarea va figura în sinteza de artă românească din cadrul Expoziției internaționale de la Paris (1937), fiind premiată cu Medalia de bronz.

Prin edificarea în spațiul transilvănean a numeroase lăcașe de cult în rit ortodox, în deceniul al patrulea se punea acut problema decorării lor cu lucrări de bună calitate. Ciupe a acceptat unele solicitări de a executa astfel de comenzi, bun prilej de a-și valorifica disponibilitățile coloristice. Caz similar lui Demian și Catul Bogdan, din asemenea preocupări triumfător a ieșit nu anecdotica narației, ci autenticul artei, prin știința compunerii și limpezimea acordului cromatic. Va decora împreună cu Demian catedrala din Tg. Mureș (începînd din iulie 1933), apoi singur va picta biserica greco-catolică din Sovata (terminată în 15 iulie 1937), iconostasul bisericii din Periș—Mureș (iarna anilor 1936/37) și iconostasul bisericii greco-catolice din Lugoj (1941/42, ajutat de soția sa, pictorița Maria Ciupe). În vara anului 1937 a executat și două panouri (cu imagini folclorice, pastorale), expuse în sala de oglinzi a Palatului Cultural din Tg. Mureș.

Grație autorității pe care și-o cîștigase în epocă este solicitat să participe la organizarea — sub auspiciile „Astrei" — a sintezei de artă plastică ardeleană, Cluj, septembrie 1939, fiind distins cu Premiul I, alături de Bogdan și Ladea. Prezentînd un subtil portret *Pălăria galbenă* la Salonul oficial din aprilie 1940, care va fi reținut pentru Muzeul

---

[11] * * *, *Școala de pictură de la Tg. Mureș*, în „Glasul Mureșului", Tg. Mureș, 21 iunie 1936.
[12] V. Papilian, *Expozițiile Ciupe, Bogdan și Ladea*, în „Darul vremii", Cluj, martie 1930.
[13] V. Beneș, *Pictorul Ciupe*, în „Gazeta ilustrată", Cluj, martie 1930.
[14] Ion Vlasiu, *A. Demian—Bogdan—Ciupe—Ladea*, în „Societatea de mîine", București, mai 1936.
[15] H. Blazian, *Salonul oficial*, în „Adevărul literar", București, 20 mai 1934.

„Toma Stelian“, G. Oprescu va afirma că „ea se va găsi la nivelul celor mai bune lucrări ieşite din mîna contemporanilor noştri“[16].

Nevoit să-şi întrerupă activitatea la Tg. Mureş din cauza samavolnicului Dictat de la Viena (30 august 1940), Aurel Ciupe se retrage la Timişoara, unde este numit director al Muzeului Banatului. Devine, totodată, un înflăcărat susţinător al cauzei Şcolii de Arte Decorative din localitate, pledoaria sa convingătoare în faţa autorităţilor bănăţene (15 iulie 1942) salvînd-o de la desfiinţare. Din toamna anului 1942 va fi şi profesor în cadrul acestei şcoli cu profil mediu, pînă în 1949, cînd va fi chemat la Cluj. Solidarizîndu-se cu fruntaşii intelectualităţii bănăţene va organiza o Retrospectivă a cărţii, artelor plastice şi graficii româneşti din Banat (Timişoara, decembrie 1941), expoziţie itinerată şi la Bucureşti (martie 1943). Văzînd sugestivul panou al pictorului Ciupe, criticul Petru Comarnescu va remarca: „. . . pasta densă, suculentă, îmbinîndu-se cu smalţul, lucind de consistenţă şi frumuseţe. Coloritul subtil, diferenţiat, rafinat. Simţul decorativităţii acolo unde trebuie. Ritmică inteligent întrebuinţată. Iată calităţile care fac ca Aurel Ciupe să poată fi integrat în rîndul coloriştilor de seamă ai prezentului nostru“[17].

Ocupat cu probleme administrative, legate de evacuarea Muzeului la Şanoviţa (lîngă Lugoj), readucerea pieselor şi reorganizarea secţiilor, cu activitatea didactică în cadrul Şcolii de Arte Decorative, timp şi tihnă pentru creaţie va avea mai puţin. Totuşi este prezent la Salonul oficial (1944), la expoziţia ateneelor „Nicolae Bălcescu“ şi „Józsa Béla“ (Cluj, 1946) şi la Salonul ardelean (Cluj, 1947), Expoziţia regională a Ardealului (Cluj, octombrie 1949), Expoziţia regională a Banatului (Timişoara, noiembrie 1949). Vigoarea personalităţii sale în ambianţa artistică a vremii este confirmată de alte prestigioase premii: Premiul I la Salonul bănăţean (1946), Premiul Ministerului Artelor (1946), Premiul I la Salonul ardelean (1947).

Înfiinţarea la Cluj a Institutului de Artă revendica firesc incorporarea lui Aurel Ciupe în cadrul corpului profesoral. Va accepta invitaţia, stabilindu-se definitiv la Cluj în toamna anului 1949. Prin separarea secţiei de plastică s-a constituit Institutul independent „Ion Andreescu“ în cadrul căruia deţine pînă în 1956 funcţia de director. Multitudinea şi dificultatea problemelor de ordin administrativ îl determină să solicite degajarea din calitatea de director, păstrînd-o pe aceea de profesor şi şef al catedrei de pictură pînă la pensionare (în 1970). Nu va evita, însă, sarcinile survenite pe plan obştesc, fiind (din 1951) în repetate rînduri preşedinte al filialei din Cluj a Uniunii Artiştilor Plastici sau membru în Comitetul de conducere pe ţară al Uniunii. Interesîndu-se cu pasiune şi responsabilitate de probleme specifice muncii de creaţie, va interveni adesea în sprijinul rezolvării multiplelor imperative ale activităţii din domeniul artelor plastice. Astfel, în anii 1962 şi 1964 va întocmi două ample memorii către conducerea superioară de stat, definind statutul artei transilvane în contextul artei naţionale, pledînd cu patos şi argumente pentru mai viguroasa ei integrare în acţiunile şi publicaţiile de interes republican, pentru mai multe comenzi de artă monumentală.

Fixată pe coordonatele care o consacrase, creaţia lui Ciupe va asocia cu subtilitate vibraţia celor două esenţiale impulsuri: afectiv şi cerebral,

---

[16] G. Oprescu, *Salonul oficial*, în „Universul“, Bucureşti, 7 aprilie 1940.
[17] Petru Comarnescu, *Pictorii şi sculptorii Banatului de la zugravul Nedelcu la R. Ladea*, în „Viaţa“, Bucureşti, 6 martie 1943.

înregistrînd pînă în 1970 doar 6—10 lucrări anual (din cauza prea antrenantei sale implicări în plan obștesc). Aceste realizări, însă, vor fi integrate permanent în circuitul expozițional, în cadrul anualelor clujene sau în expoziții cu caracter republican, figurînd adesea și în expoziții de artă românească itinerate peste hotare: Varșovia (1952), Moscova, Leningrad (1957), Belgrad (1958), Cairo, Alexandria, Bratislava, Praga, Berlin, Atena (1960), Ankara, Istanbul, Damasc, Moscova, Sofia (1961), Pekin (1966), Phenian, Moscova, Leningrad (1967), Tirana, Titograd (1968) etc. După pensionare, beneficiind și de competenta îngrijire medicală a prof. dr. Ion Zăgreanu care-l vindecă de consecințele dureroase și deprimante ale unei poliartrite, va picta cu o impresionantă descătușare de energie, desăvîrșind mai bine de jumătate din operă. Dar nu cuantumul ei numeric interesează, cît mai ales densitatea, vigoarea și rafinamentul registrului cromatic, ridicînd la cote imprevizibile intensitatea și muzicalitatea sentimentului poetic.

Fixîndu-și stimulative praguri de timp la 57, 65, 70, 75, 80 și 85 de ani și-a organizat riguroase și semnificative retrospective (prin intermediul muzeelor de artă din Cluj-Napoca și București sau a Oficiului de expoziții), itinerate apoi în importante orașe de cultură din țară. Două expresive sinteze expoziționale i-au fost solicitate de R. D. Germană în 1971 (cu Maria Ciupe) și 1978, deschise la Berlin, Dresda, Leipzig, Karl Marx Stadt și Rostock, cu excelente aprecieri din partea criticii de specialitate, fiind considerat — pe drept — „un pictor cu reputație internațională“[18]. Ca expresie a acestei înalte considerații lucrarea *Scoicile albe* i-a fost achiziționată și expusă în secția „Neue Meister“ („Noilor Maeștri“) a Galeriei de artă din Dresda.

Dîndu-se aprecierea cuvenită eforturilor și contribuției sale remarcabile la dezvoltarea artei, învățămîntului artistic și culturii în anii României contemporane va fi distins cu numeroase și importante ordine, premii și distincții, dintre care amintim: „Ordinul Muncii“ clasa III-a (1954), titlul de „Maestru emerit al artei“ (1957), laureat al Premiului de Stat (1964), „Profesor emerit“ (1967), ordinul „Meritul Cultural“, clasa I-a (1968), ordinul „Steaua Republicii Socialiste România“, clasa II-a (1970), ordinul „23 August“ clasa I-a (1980), Premiul Academiei R. S. România pentru pictură (1980), Premiul special al Uniunii Artiștilor Plastici din R. S. România (1981).

Cuprins de o puternică dorință de a-și împrospăta paleta și diversifica motivele, în vara anilor 1975—1977 pictează la Baia Mare iar în ultimii șapte ani va participa consecvent (în luna august) la tabăra „Prietenia“ de la Lăzarea, județul Harghita, întorcîndu-se după fiecare popas cu cîte 8—12 lucrări, rareori cu mici detalii neterminate. Extrem de interesante sînt confesiunile sale făcute unui ziarist cu ocazia popasului din 1981: „Descopăr lucruri cu desăvîrșire noi, pe care nu le văzusem anterior. Dacă aș fi mai tînăr aș sta aici nu o lună, ci doi, trei ani; aș dori să mă înfrupt din aceste priveliști și cînd se vor afla sub zăpadă. Cred că e ceva magnific! Dealtfel mi-au plăcut întotdeauna terenurile accidentate și vegetația suculentă a acestor regiuni muntoase. Și-apoi numai la Lăzarea mi s-a întîmplat să pictez 10 tablouri într-o

---

18 * * *, *Die Ausstellung Aurel und Maria Ciupe* (Expoziția Aurel și Maria Ciupe), în „Freie Presse“ (Presa liberă), Karl Marx Stadt, 3 martie 1971.

lună“[19]. Iar cu altă ocazie va completa: „Fără exagerare, această tabără m-a cucerit în așa măsură încît a reușit să mă întinerească, în sensul redării puterii fizice și de creație [...]. Pe cele zece lucrări efectuate aici am luat Premiul „Ion Andreescu“ al Academiei“[20].

Adresîndu-se tinerilor plasticieni clujeni cu ocazia unei bienale, în 1981, venerabilul maestru octogenar sintetiza edificator comportamentul unei vieți: „... Ideile viabile, sănătoase, vin lucrînd; îndeosebi *practica* le furnizează. În ce mă privește am fost stăpînit de timpuriu de convingerea că munca fără preget asigură progresul. Eram mereu obsedat de zicala românească: «așteptîndu-ți binele ți se gată zilele!». De aceea mi-am disciplinat viața și-am făcut pasiune din practica de a mă afla zilnic în fața șevaletului. Acolo au apărut cele mai acute întrebări și sper să fi găsit și răspunsuri durabile“[21].

Răspunsurile la aceste întrebări s-au precizat treptat, opera înregistrînd o evoluție lentă, dar continuă, către o tot mai accentuată vitalitate a pastei și rafinament în intonație. La început s-au făcut simțite — firesc — efectele instrucției. Portretele realizate prin anii 1922—1925 evidențiau primatul desenului în construcție și sobrietatea tonurilor (*Autoportret* — 1922, *Italianca* — 1923, *Portretul tatălui* — 1924, *Traian Grozăvescu* — 1924, *Portretul d-nei V.C.* — 1925 ș.a.). Deja în 1926 în creația sa se simte o eliberare de tirania obișnuințelor însușite. Înregistrîndu-i prezența la Salonul oficial N. N. Tonitza va sublinia: „Aurel Ciupe are frumoase însușiri de portretist. *Miky* de pildă e cel mai expresiv și mai pictural chip din sala Hans Eder“[22], iar cronicarul de la „Rampa“ considera că pictorul „are în *Fratele meu* excelente calități de expresie și de pastă coloristică și o delicateță de bună școală în *Miky*“[23].

Și primele peisaje pictate la Paris, în Italia sau la Lugoj, mărturisesc aceeași reținută factură a limbajului, manifestînd interes pentru dozajul raporturilor de umbră-lumină. Cele mai reușite (precum *Pont-Neuf, Peisaj din Roma),* prin mătăsuirea catifelată a tonurilor de verde, brun și ocru, amintesc de savoarea paletei lui Corot. Dacă un *Nud de bărbat* (1924) prin fermitatea construcției prefigurează puternica cenzurare a expresiei de către intelect, într-o compoziție: *Dînd în cărți* suavitatea gamelor calde de roșu și ocru, multiplu și subtil orchestrate, încurajează similitudini cu atmosfera lirică a viziunii lui Vuillard.

Treptat gama cromatică se deschide, se aerează, iar pensulația începe să capete mobilitate. În peisajele pictate la *Saint-Tropez* sau cel cu *Santa Maria della Salute* (1927) se observă o limpezire a tonalităților, care se desfășurau în transparențe și fluidități. Evanescența formelor e însă oprită de conture nete și prelungi, care ordonează calm succesiunea planurilor. Curînd, însă, inspirat de vibrația proaspătă a peisajului autohton, Ciupe apelează la nervozitatea unor tușe ample, saturate de culoare, încît suprafața pictată se transformă într-o feerică vibrație (*Peisaj din Luncani, În grădină, În curtea bunicilor, Acoperișuri la Luncani, La pielarii din Lugoj,* toate din 1928). Prin suprapunerea straturilor de culoare, tușa primește nu numai densitate, ci și fosforescență, prin interferența

---

[19] Mihail Groza, *Lăzarea '81...*, în „Informația Harghitei“, Miercurea Ciuc, 15 august 1981.

[20] I. D. Kiss, *Prietenia — monumentul cu sute de autori*, în „Scînteia“, București, 12 august 1981.

[21] Vezi nota 5.

[22] N. N. Tonitza, *Salonul oficial*, în „Universul literar“, București, 23 mai 1926.

[23] Lucifer, *Salonul oficial*, în „Rampa“, București, 26 mai 1926.

pigmenților. Orientîndu-ne după prețiozitatea, după sunetul grav al acorduri-lor, factura trăda afinități cu stilistica lui Petrașcu. La Ciupe, însă, se distinge o mai pronunțată delimitare a formelor prin conture energice, cînd curbate, cînd abrupte, fapt ce conferă imaginii și un anume caracter decorativ *(Maci, Trandafiri,* ambele din 1929, acum în colecția muzeelor din Timișoara și Arad). Mai erau caracteristice cromaticii pictorului transilvan unele sonore matități, îmbinate cu sticloase și minerale luminozități care aminteau de tradiția frescelor și a ceramicii populare românești. Aceeași impresie a unui sentiment robust și vital o degajă și *capetele de expresie* pictate prin anii 1929—1932. Adevărul celor afirmate este confirmat și de cronica lui Ion Breazu din „Patria": „Finețea psihologică (a capetelor de expresie) e în uimitor contrast cu maniera înrudită cu smalțul în care sînt lucrate. Ciupe e un optimist. Tinerețea zburdă nesînfricată în pasta lui. Parcă ar fi un simbol al energiei tinerești și inepuizabile a Ardealului"[24].

Orientarea viziunii pictorului Aurel Ciupe către perspectiva etajată cézanniană, alcătuită din succesiunea ritmică a planurilor, ne-o arată peisajul *Timișul la Lugoj* (1930). Tușele libere, nervoase, se suprapun, conferind formelor de relief consistență și stabilitate. Doar prim planul este animat de efectul cristalin al reflexelor, provocate de transparența apei. Observăm totodată prezența infimă a umbrelor în economia imaginii. Integrînd lumina în structura pastei obține accente de culoare-lumină, suprimînd astfel reverberația umbrelor. Forța sintetizatoare a luminii, asimilată organic de culoare, o întîlnim și-n *Portretul soției* (1934), pictat economicos, cu conture ferme, care păstrînd trăsăturile individuale ale fizionomiei transmit convingător și date ale caracterului.

Tot în 1934 a fost pictată și *Schița pentru un panou decorativ,* lucrare de referință în creația pictorului, reflectînd o deschidere a preocupărilor pentru domeniul artei monumentale. Dincolo de sobrietatea și consistența pastei, la accentuarea volumetriei și senzației de soliditate statică a formelor contribuie și desenul viguros, energic, ce încurajează evoluția grafică a tabloului. Mersul greu, apăsat, întreaga gestică a femeii cu chipul vag îndurerat, coboară la nivelul actualității semnificația motivului mitic al Danaidelor.

Dacă în pictură invocarea aspectului social era doar incidentală, motivul în genere interesîndu-l doar sub raport strict plastic (cum se întîmplă și în lucrările *Spălătoreasa* sau *Spre casă* — 1935), în schimb, cînd va fi solicitat să trimită ilustrații pentru revista „Societatea de mîine", publicație de certă orientare democratică, Ciupe va dezvălui incisiv și cu obiectivitate ipostaze triste ale vieții. Ca urmare a crizei economice, în țară se accentua procesul pauperizării maselor. Și-atunci, dintr-o generoasă pornire de fraternizare cu cauza celor umili, ia naștere (în 1933) un ciclu de linogravuri rezolvate printr-un accentuat nerv al construcției și sintezei formale. Angularitatea conturelor ce străjuiesc forme devitalizate *(Șomeri, Pîinea cea de toate zilele),* alături de apariția explozivă a albului în imensitatea dominantei nocturne a negrului *(Sărutul, Compoziție, Studentul)* constituiau elementele unui limbaj care fixau acțiunea în sfera unui dramatism, similar dezvăluirilor expresioniste.

Implicat cu toată abnegația și dăruirea în acțiunea de reorganizare a pinacotecii din Tg. Mureș, după 1932 timpul afectat creației propriu-zise

---

[24] Ion Breazu, *Aurel Ciupe,* în „Patria", Cluj, 6 decembrie 1929.

va fi tot mai limitat. Semnificativă este în acest sens relatarea făcută poetului Petru Sfetca, în 1943: „. . . După ce voi reorganiza muzeul [. . .], voi putea relua și eu activitatea mea de pictor întreruptă în 1940. Dar și pînă atunci lucrez în puținele ore de care dispun pentru a menține contactul cu paleta“[25]. Prioritate vor avea peisajele *(Pădure la Cornești, Vedere din Poeni—Banat, Peisaj din Tg. Mureș, Case pe malul Timișului, Catedrala din Tg. Mureș,* toate din anii 1935—36, tratate printr-o pensulație degajată, amestecînd tonurile în prealabil pe paletă și apoi distribuindu-le amplu pe pînză. Se obțineau astfel registre dense, egale ca intensitate, ale căror succesiune în spațiu dădeau iluzia perspectivei. Răsfirîndu-se egal asupra formelor, lumina încuraja — în locul contrastelor — mătăsuirile tonale. Subtilitatea coloristului ce apela la acorduri catifelate, expresie a unui lirism discret și senin, se verifică excelent prin suavitățile de ocru, galben și verde (multiplu orchestrat sub incidența reflexelor de galben diafan) din *Peisajul* expus la sinteza ardeleană de la Cluj, în 1939. Atît cele două figuri din prim-plan, cît și elementele peisajului, sînt redate simplu, dezinvolt, prin sprintene atingeri și îngemînări de ton, amănunt ce recomandă înscrierea viziunii sale în sfera celei mai autentice tradiții picturale românești. Dacă ar fi să-i stabilim similitudini, cromatismul vibrant și muzical cultivat de Ciupe către sfîrșitul deceniului al patrulea se situa — cu individualitate — în spațiul liric întreținut de paleta unor coloriști de excepție în epocă: Fr. Șirato, Lucian Grigorescu, I. Theodorescu-Sion, Henri Catargi sau Vasile Popescu. Era, după cum am relatat anterior și convingerea lui G. Oprescu, încîntat de rafinamentul *Pălăriei galbene,* expusă la Salonul oficial din 1940, lucrare (aflată acum în patrimoniul Muzeului din Constanța), desăvîrșită printr-un desen sigur și suplu, elegante atingeri lineare mărginind suprafețe animate de freamătul unor registre vibrante de roșu, ocru și portocaliu, savant ritmate. Pictorul se dovedea un maestru al reflexelor care prin discreta lor adiere înnobilau și spiritualizau forma. Studiul pentru *Pălăria galbenă,* păstrat în colecția artistului, ne apare mai proaspăt și lejer în tratarea formelor. Pe de altă parte, decantarea tonurilor atinge într-o *Natură statică cu gutui* (acum la Muzeul de Artă al R. S. România) o culme a vibrației simfonice, în imensitatea unor catifelări de alb-gri și roz precizîndu-se solara luminozitate a unor pasaje de galben.

Prin anii 1943—44, pictînd un *Pîrîu la Poiana Mărului* și *Casa pădurarului la Poiana Mărului,* cu toată mobilitatea verdelui atmosferizat de infiltrările fremătătoare ale luminii, respirația mai sobră și gravă a ansamblului stă într-o firească relație cu specificitatea climatului transilvan. O *Natură statică cu draperie în dungi* (1944), prin densitatea și sobrietatea tonurilor, riguros orînduite, devine expresia acelei caracteristice stări de echilibru și măsură, afirmată dintr-un început în economia limbajului.

După 1950, pictînd în împrejurimile Clujului, ale Băii Mari (1953), la Bologa și mai ales la Stana (unde mergea vara, cu studenții, în practică), Ciupe nu se mulțumește a alcătui doar inventarul datelor înregistrate pe retină, ci selectează, elimină și stabilește conexiuni între forme și culori, imaginile devenind expresia unei anume stări sufletești. Pînă prin 1960 aceste echivalări cromatice ale impulsului afectiv cunoș-

[25] Petru Sfetca, *De vorbă cu Aurel Ciupe directorul Muzeului Banatului,* în „Dacia“, Timișoara, 5 aprilie 1943.

teau o notă de liniște și echilibru, de calmă scurgere a sevelor și timpului (*Someșul* — 1950, *Săsarul la Baia Mare* — 1953, *Peri pădureți* și *Margine de pădure* — 1955, *Porumbiște la Stana* — 1956, *Toamnă tîrzie la Bologa* — 1957, *Arinii negri* și *Peisaj la Bologa* — 1960). Dar această severă reprimare a impulsurilor nu se va putea prelungi pentru că așa după cum observa — cu fină intuiție — și profesorul Raoul Șorban, autorul primei monografii (1967) „în imaginea animată de un spirit mereu temperat vibrează un continuu influx nervos. Și în această stăpînită dinamică se afirmă un farmec particular, crescut din efervescențe cromatice"[26].

Dînd curs acestor impulsuri, imaginea pictată se transformă într-un tumultuos cîmp de vibrații, determinat de frenezia tușelor. Ardența tonurilor pure fixează ansamblul cromatic în vecinătatea tensiunilor și soluționărilor fove sau expresioniste (*Apus de soare la Stana* — 1960, *Culori de toamnă* — 1962, *Peisaj la Zlatna* și *Uzină la Zlatna* — 1963, *Cer de toamnă la Stana* — 1967, toate aflate în colecții muzeale la București, Cluj-Napoca și Oradea). Nu va avea însă loc o absolutizare a acestor nervoase descătușări. Concomitent, după consumarea combustiei acestor arderi interioare, se comportă iarăși calm, ponderat, simplificînd respirația spațiului pictural prin asocierea de registre unitare de culoare (*Tarlale la Stana* — 1961, *Casă la munte* — 1963, *Terase* — 1964, *Nuci bătrîni* — 1965, *Stejarul* — 1968, *Poteci în livadă* — 1972 ș.a.). Pendularea între manifestările acestei alternative, cînd dinamic, exploziv, cînd meditativ, sintetic, va deveni o caracteristică a preocupărilor din ultimele două decenii, verificată în toate subiectele abordate: peisaje, portrete sau naturi statice.

Mai numeroase în deceniul al șaselea, portretele se impuneau prin știința compunerii și soliditatea construcției, prin subtilitatea dezvăluirilor psihologice (*Fochistul Czencz, Actorul Ștefan Braborescu, Joly, Pictorul Cornea, Lia, Flautistul Dorin Pop, Autoportret, Rodica, Jutka*), confirmînd iarăși considerațiile lui N. N. Tonitza lansate cu mulți ani în urmă și amplificînd regretul nostru că pictorul a neglijat astfel de subiect în ultimele decenii. Între *Autoportretul* din 1956 (colecția Muzeului de Artă clujean) la care intuim pulsația discretă a eului lăuntric și cele realizate după 1970 (în număr de patrusprezece) se simte cîștigul în fervoare expresivă. În unele ipostaze portretistice s-a reprezentat robust și monumental în vecinătatea șevaletului, în altele frămîntat și introspectiv, în compania unor obiecte care fac aluzie la trecerea inexorabilă a timpului. În cele mai recente autoportrete chipul trece către o curioasă evanescență, estompîndu-și discret conturele și stingîndu-se în vibrația ansamblului, între personaj și fond stabilindu-se o simbolică unitate de accent, semn de contopire și identificare a omului cu destinul operei.

Ciupe nu a pictat compoziții figurative. Epica evenimentelor nu l-a atras. Dar din analiza atentă a genurilor pictate se observă clar că din fiecare motiv a făcut serioasă problemă de meșteșug. Le-a desăvîrșit cu o abilitate a ritmului, construcției și armonizării, reflex al unei profunde culturi plastice. Ne-o dovedește nu numai compoziția *Armonie* (1964, Muzeul de Artă al R. S. România), ciclul *Interioarelor* sau *Studentelor* rezolvate prin suple euritmii ale liniilor și subtilități de acord, ci și *Naturile statice*, cînd euforice, cînd încărcate de sevă și materie, evocînd

---

[26] Raoul Șorban, *Aurel Ciupe*, Editura Meridiane, București, 1967, p. 6.

și ele — alături de peisaje — stări de plenitudine și permanență. Ce teribilă încărcătură de gînd și sentiment cuprind acele somptuoase naturi statice, intitulate semnificativ *Rod bogat* sau cele care au ca motiv central sfeșnice, lumînări, scoici, porțelanuri, fixate în diversificate și tensionate contexte cromatice, ce încurajează asocieri ideatice multiple, exprimate metaforic. O puternică voință de ordine și echilibru suprimă spontaneitățile, improvizațiile voiajere.

Un capitol aparte în contextul operei îl alcătuiesc *Iernile* începute incidental, prin 1963, pentru a se multiplica treptat, ajungînd în ultimii ani motiv îndrăgit și ideal pentru valorificarea resurselor poetice ale sensibilității. Dacă la transpunerile inițiale argumentele evidenței naturale erau mai fruste, mai directe, obișnuirea cu subtilitatea unor game de o maximă economie a resurselor va duce la acele vaporozități de ton, cu diafane transparențe de albastru și violet ce se răsfrîng asupra cîmpurilor de alb, vibrante, fragede, imateriale, devenind superbe ierni calde, blînde, solare sau cețoase. Prin alerte și elegante atingeri lineare de brun strunește evanescența formelor. Ca și în imaginile de primăvară timpurie sau toamnă tîrzie, în ciclul iernilor întîlnim supla euritmie a liniilor, desfășurîndu-se dezinvolt, în ritmuri coerente și ingenioase, expresie în egală măsură a impulsului cerebral și a efuziunii lirice, prin bucuria eternizării stării poetice a unui moment.

Întîlnirea maestrului Ciupe cu vitalitatea peisajului montan de la Lăzarea, din depresiunea Ciucului, de o mare mobilitate, care încurajează o puternică afirmare a contrastului tonal, nu-l va deruta. Deși aflat la o vîrstă înaintată dispunea nu numai de resurse fizice, ci și de acea puritate a emoției, capabilă să păstreze nealterată sensibilitatea retinei. Prospețimea naturii, alcătuită din dominante reci, va verifica și pune încă o dată în valoare virtuțile de excepție ale coloristului, care va efectua o sonoră muzicalizare a verdelui și albastrului, interferate cu explozive infiltrări de roșu și galben. Pentru a prinde specificitatea atmosferei, caracterizată printr-o fugară modificare a intensităților luministice, pictorul va lucra rapid, orientîndu-și viziunea către sinteza formală. Au reieșit atunci acele monumentale etajări de planuri sau ample desfășurări panoramice, particularizînd nu numai poezia unui climat, ci și a unei palete în contextul unei mișcări plastice și tradiții spirituale. Prin peisajele de la Lăzarea, Aurel Ciupe a adăugat cromatismului românesc intonații viguroase, proaspete, perene, ce înfruntă efemeritatea timpului.

* * *

Necesitatea finalizării unei noi expoziții (și-au fost multe în ultimii 15 ani) sau solicitarea de a-i lectura sau stiliza textul vreunui articol sau interviu, bucuria de a comenta printre primii rodul unor noi revărsări cromatice, manifestare a unei privilegiate vocații, alături de dorința de a afla alte preocupări ale unei fascinante biografii de artist, dascăl și cetățean, a cărui viață a străbătut istoria României pe parcursul a mai bine de opt decenii, m-au adus adesea în preajma maestrului Aurel Ciupe. Aveam și șansa de a sta prin apropiere. Așa am ajuns să-mi fie drag și necesar pentru înalta elevație spirituală a clipelor pe care mi le-a oferit. După insistențele cu care mă căuta, nutresc speranța că nu i-am dezamăgit așteptările și nici nu i-am risipit în neant timpul. Din discuțiile purtate deschis și degajat (care ar merita cîndva cuprinse într-o carte) vom transpune aici cîteva.

Aşadar, iubite maestre Aurel Ciupe, ce simţăminte vă stăpînesc la această venerabilă vîrstă?[27].

— *Trăiesc bucuria de a-mi vedea rotunjită o operă, regretul pentru multe clipe investite în gol şi dorinţa de a mai picta.*

Teribilă patimă-i şi pictura! Cînd au apărut semnele acestei necesităţi spirituale?

— *Sensibilitatea pentru culoarea ca o componentă inseparabilă a subletului meu am avut-o se pare din starea iniţială a vieţii însă dorinţa de a o cultiva în pictură cred că mi s-a precizat în zilele şi nopţile de vrajă petrecute la via bunicilor, din împrejurimile Lugojului. Simţeam de mic nevoia de a aduna într-o imagine spectacolul atît de divers şi captivant al naturii. Dar puterea de a şi înfăptui s-a născut prin liceu. Odată, cînd tata era plecat la război, mama a acceptat să locuiesc singur în biroul lui. Şi-atunci, iritat de aspectul neplăcut a două imagini atîrnate pe pereţi (o litografie şi o cromolitografie, cu subiecte istorice, tratate anecdotic) le-am dat imediat jos. Văzînd golul creat şi urmele supărătoare ale piroanelor, dintr-un acut sentiment estetic, care şi el se pare că m-a însoţit de timpuriu, am încropit repede două acuarele după ilustrate cumpărate din tîrg. A doua zi mi-am adus un prieten, coleg de liceu, care era avansat în problemele picturii. I-au plăcut, iar din ziua următoare mi-a adus trei tuburi de culori, explicîndu-mi cum se aplică pe pînză. Din acel moment am neglijat fotbalul şi şcoala de dragul picturii.*

După cîte cunosc, etapa studiilor s-a prelungit şi nu fără unele peripeţii.

— *Într-adevăr, am trăit experienţe diverse, la Bucureşti, Paris, Iaşi şi Roma, fiecare utilă în felul ei. Dar şi acum regret că nu am mai stat încă vreo doi ani la Paris. S-ar fi efectuat mai pătrunzător acomodarea cu deschiderile şi valenţele artei moderne. Manifestîndu-mă acolo mai intens ca artist, eliberat de servitutea canoanelor, n-aş fi avut poate atîtea ezitări, atîtea febrile căutări pînă să-mi afirm individualitatea.*

Deşi dură, uneori, confruntarea ajută.

— *Neîndoielnic. Mă gîndesc acum ce bună şi stimulativă a fost compania la Cluj cu Catul Bogdan, Demian, Ladea şi Szolnay în perioada 1926—1932, faţă de anii austeri de la Tg. Mureş (1932—1940). Crescînd într-un ideal comun am avut şi puterea de a depăşi impedimentele. După cum se ştie Şcoala de arte frumoase de la Cluj avea un regim nestatornic, dar cu toţii am îndrăgit-o, văzînd şansa de a crea prin ea un climat. Şi într-adevăr, în etapa ei clujeană Şcoala a respirat cu putere, cu plămînii întregi, nealteraţi. Iar efectele ei pozitive s-au revărsat generos în cîmpul realităţii artistice transilvane, fapt consfinţit adesea în presa vremii.*

Care să fie secretul acelei admirabile energii de a vă ocupa cu un devotament dus pînă la abnegaţie de rezolvarea unor probleme de natură administrativă, care nu vă priveau — expres — interesele propriei fiinţe?

— *Se pare că era o vocaţie de familie. Şi tata şi fratele meu, de profesie avocaţi, au muncit cu zel şi dăruire, ocupînd înalte demnităţi publice. Pe mine munca mă cîştiga, mă vroiam util, simţeam că trebuie făptuit cît mai mult pentru mai buna cunoaştere şi afirmare a artei. De aceea la Tg. Mureş am umblat mult, am mizat pe prieteniile mele de*

---

[27] Dialoguri purtate în ianuarie 1985.

la București pentru a întregi prin donații sau achiziții patrimoniul pinacotecii cu lucrări de artă românească.

Dascăl în diverse ipostaze v-ați orientat după anumite principii?

— *E plăcut să îndrumi tineri dotați cu talent și inteligență, care au încredere în tine și te ascultă. Ca dascăl comunici din ceea ce dispune personalitatea ta. Din ceea ce știi și crezi. Marea vocație a unui profesor este să descopere individualitatea talentului. Pe acest fir trebuie umblat. Unul este colorist, altul cerebral, un al treilea interpretează, stilizează. Unii au fantezie bogată. Să-l canalizezi pe drumul natural al instinctelor lui. Să nu forțezi îndrumarea, aplicîndu-i soluții neadecvate. Dar cunoștințele de bază trebuie însușite. E în interesul lui. Fără stăpînirea lor nu se poate evolua către o viziune personală de durată.*

Cînd pictați de ce aveți indispensabilă nevoie de model? Cum, în secolul al XX-lea, nu este o anomalie să rămîi robul modelului?

— *Pictura după model încurajează maliția unora. N-au decît. Decît fantezie care în libera ei manifestare duce adesea către fada abstracție, de teama lui „deja vu", mai bine natură curată, diversă, fremătătoare. Dar o natură nu ca subiect în sine, tipică naratorilor facili, ci una concepută ca pretext pentru exprimarea sentimentelor pe care le porți în tine. Se pune problema, deci, să dispui de aceste sentimente, de asemenea putere de a te bucura de freamătul poetic al existenței și al naturii înconjurătoare.*

În artă orgoliul se plătește scump, iar sinceritatea naște adesea o operă. V-ați dorit vreodată integrat unei anume tendințe stilistice?

— *De cînd mă știu am pictat liber de prejudecăți. Orice lucrare finită reprezintă expresia temperaturii mele sufletești la un moment dat.*

Intervin, însă, în elaborare și acumulările experienței.

— *Experiența este bună cînd nu duce la seaca virtuozitate și rutină. Te salvează mereu prospețimea emoției, luciditatea gîndului. Eu am fost cînd instinctiv, cînd cerebral, amănunt ce poate fi desprins din lectura lucrărilor mele. Mi-a plăcut întotdeauna ordinea și disciplina, dar am avut și clipe cînd mi-a plăcut să mă abandonez visării. De aici decurge vibrația lirică a lucrărilor mele, unele investigații par de natură constructivă, iar altele de nuanță expresionistă.*

Există în pictura mea ceva mai mult decît redarea naturii într-o formă estetică... Mă refer la sfeșnicele mele, la păsările împăiate, la scoicile mele care au ceva tainic în ele. Sînt obiecte moarte, care totuși evocă ceva, sugerează ceva de dincolo de viață.

Ca artist care v-ați preocupat ani îndelungați de specificul problemelor de breaslă, ați avea ceva de recomandat?

— *Deși s-au făcut multe încercări, din păcate, activitatea la nivelul filialelor rămîne prea închistată, prea respiră un aer provincial... Anualele sau bienalele de la București nu pot cuprinde și evoca pulsul și specificul unor centre artistice. De aceea m-aș bucura să văd mai multă circulație a operelor, un schimb de expoziții și gînduri între artiștii răsfirați pe întreg cuprinsul țării.*

Într-adevăr confruntarea, cunoașterea altor modalități de exprimare alcătuiesc condiția pentru mai exigenta afirmare. Vă cunosc și vă admir strădania de-o viață de a face cunoscute mai bine valorile artei transilvănene.

— *Ați atins aici o durere a sufletului meu. Din păcate arta Transilvaniei este lacunar reprezentată prin muzee, chiar în interiorul provinciei.*

Clujul reflectă totuși, printr-o pondere corespunzătoare, contribuția valorilor transilvănene.

— *Nu-i destul. M-am bucurat nespus cînd am văzut în 1973 cu ocazia serbărilor „Cibinum", organizarea unei ample expoziții a artei transilvane la Mediaș. Cu toate lacunele ei era un început la care visam, dar și acela a dispărut. Mare păcat.*

După atîta superbă acumulare de experiență, încercați să dați o definiție rosturilor existenței.

— *Este un fapt unanim recunoscut că valorăm atît cît valorează și strădaniile noastre. De aceea arta de a trăi înseamnă a da conținut scurtei noastre vieți pe pămînt, a-i împrumuta un sens, a o face frumoasă, a desăvîrși natura rațională a ființei umane.*

ANASTASE DEMIAN

Atrocităţile declanşate de autorităţile otomane asupra populaţiei aromâne din Macedonia în ultimele decenii ale veacului trecut au determinat masiva emigrare a acesteia către nord. Între refugiaţii ajunşi pe meleagurile bănăţene se număra şi Dumitru Demian, om cu stare în locurile de obîrşie, greu de refăcut aici sub aspra ocîrmuire a dualismului austro-ungar. După ce se căsătoreşte cu o româncă din Abrud, obligaţiile serviciului îi fixează momentan domiciliul la Budapesta. Acolo se va naşte — în 25 mai 1899 — unul din fii, Anastase, devenit curînd nume cu rezonanţă în arta românească. Statutul nestatornic al funcţionarilor români la acea vreme impune familiei Demian revenirea la Arad (1905) şi apoi stabilirea la Timişoara (1909).

Ca elev la liceul din capitala Banatului, Anastase Demian trăieşte satisfacţia de a-şi vedea un desen tipărit pe coperta revistei vieneze „Der Phann“ (1914), pentru ca un an mai tîrziu o selecţie din desenele-ilustraţii la proza lui Balzac, Dickens şi Walter Scott să fie expusă în vitrina unui magazin din Timişoara. Dar proaspătul absolvent al liceului (1917) se vede înrolat şi trimis pe frontul din Galiţia. Rănit, va fi internat cîteva luni la spitalul din Sarajevo şi apoi lăsat la vatră, în convalescenţă.

Convinsă de vocaţia artistică a tînărului Demian, familia consimte ca acesta să-şi perfecteze talentul prin studii la academii de specialitate. După o tentativă nereuşită la Budapesta, din martie 1919 devine elev al cunoscutului freschist Costin Petrescu la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti. Primind o bursă din partea Consiliului Dirigent de la Sibiu (asemenea lui Ciupe şi tot prin gratitudinea lui Tiberiu Brediceanu) încearcă o acomodare la Roma, dar din decembrie 1919 se număra printre cursanţii Academiei „Julian“ din Paris. Stimulat de un anunţ fixat pe o uşă a Academiei participă la un pretenţios concurs de afişe, lansat de o fabrică de produse cosmetice din Paris (în 1920) şi rămîne sincer surprins cînd află că luase Premiul I şi II.

Simţind insuficienţa instrucţiei la „Julian“, face mari eforturi de a economisi bani din modesta bursă şi astfel este în măsură să suporte taxa de frecvenţă pe două luni la cursul condus de Maurice Denis la „Ateliers des Artes Sacrées“ („Atelierele artelor sacre“). Vroia să întrerupă, dar maestrul — încîntat de valenţele talentului său — acceptă să frecventeze în continuare, gratuit. Se vede astfel în fericita postură de a se instrui în acea elevată ambianţă în care se încerca o suplă armonizare a trecutului cu exigenţele moderne. De aceea învăţămintele acelei

benefice companii se vor repercuta generos asupra viziunii și stilului lui Demian, întemeiate pe o solidă cultură și cu major interes pentru semnificația demersului plastic.

Atent la evenimentele din țară, participă cu șase desene la „Collegium Artificum Transylvanicorum", acea primă sinteză a artei ardelene deschisă la Cluj în februarie 1921, impunînd publicului, împreună cu Eugen Pascu, Aurel Popp și Hugo Mund, evidența unui gen de sine stătător, încă prea puțin apreciat în viața noastră artistică și anume virtuțile specifice ale genului grafic. Poetului clujean Emil Isac, inspector al artelor pentru Ardeal, căruia îi pregătea încă din martie 1921 o copertă pentru volumul „Poeme în proză" (a și apărut, înfățișînd o fată cîntînd la liră), îi trimite și o schiță de compoziție (în creion colorat), cu două tinere în atitudini degajate, cu forme suple, trădîndu-și deja acea preferință pentru conturele sinuoase.

Cum în toamna anului 1921 i se suprimă bursa de studii caută o consolare asociindu-se cu scriitorii care gravitau în jurul revistei „Gîndirea", ce apărea la Cluj din mai 1921. Intenția redactorilor (Cezar Petrescu, Adrian Maniu, Gib. Mihăiescu și D. I. Cucu) era de a cîștiga colaborarea celor mai strălucite spirite ale epocii, pentru a releva lumii splendoarea de gînd și simțire a civilizației românești. Nobila intenție devine fapt, și-ntr-o primă fază de activitate a revistei, printre semnatarii frecvenți se numărau alături de redactorii amintiți și Arghezi, Blaga, Em. Bucuța, Al. Busuioceanu, G. Călinescu, O. W. Cisek, Alexandru Marcu, Ion Pillat, Ion Marin Sadoveanu, Z. Stancu, Fr. Șirato, Tudor Vianu, Vasile Voiculescu ș.a. Lui Demian i-a surîs șansa de a-și vedea valorificate desenele în paginile uneia dintre cele mai elegante și prestigioase reviste de cultură ale epocii. Drept urmare, începînd cu numărul 15 din 1 decembrie 1921 devine principalul și constantul ilustrator al revistei pînă în momentul în care are loc radicala schimbare a orientării ei ideologice. Adică pînă în 1930, deși și după aceea redacția va difuza — fără consimțămîntul artistului — desenele și vignetele publicate anterior. De la acea dată artistul și-a concentrat eforturile de ilustrator pentru a ornamenta paginile revistei clujene de certă orientare democratică „Societatea de mîine", care își va schimba și formatul cu numărul din martie 1930.

Privind cele zece ilustrații răsfirate în paginile „Gîndirii", în numerele din 1 și 15 decembrie 1921, plus cea de pe coperta numărului 17, reprezentînd o fată într-o atitudine de tandră reculegere, rămînem plăcut surprinși de simplitatea și sintetismul liniilor ce definesc făpturi în ipostaze ritualice, cu arcuiri ale formelor de-o cuceritoare delicatețe și gingășie *(Fata cu ulciorul, Semănătorul, Pastorală, Curierul, Ciobănaș cu fluier, Horă* etc.). Intuind în tînărul Demian „mai mult decît o făgăduință", Adrian Maniu recomandă necesitatea sprijinirii lui cu bursă pentru a-și continua studiile[1]. Intervenția a avut efect și cu ajutorul lui Ion Pillat artistul se vede în fericita postură de a-și relua specializarea la Paris (care s-a prelungit pînă în 1925). Înainte de a pleca se asociază cu alți trei pictori clujeni (C. Codrian, Nándor Deák și Domokos Pop) și deschide o expoziție de grup în clădirea actualului Institut Politehnic din Cluj, strada Barițiu nr. 5. Unui cronicar al ziarului „Patria" i-a re-

---

[1] M. Adrian, *Demian,* în „Gîndirea", Cluj, 15 decembrie 1921.

ținut atenția îndeosebi compoziția lui Demian *Uliță de țigani*, pentru că evoca veridic o tristă realitate socială, aspectul mizer al locuințelor[2].

Deși aflat la Paris, trimitea consecvent desene pentru ilustrarea revistei „Gîndirea", concepute în tuș, cu o bogată fantezie, cu tot mai alerte și grațioase proiectări în spațiu ale ductului linear. Prin mlădioase traiecte grafice sugera forma gracilă și pură a unui trup feciorelnic *(Primăvara, Nuduri, Cîmpenească),* prin aluzive scene ale culesului, populate cu ființe senine, de-o anume voluptate, arcuindu-se spre fruct ca într-un fascinant dans, întruchipa bucuria rodului, o *Madonă cu pruncul* (înscrisă într-o ingenioasă schemă piramidală) eterniza tandrețea sentimentului matern, pentru ca în alte imagini (desfășurate triptic, în frize orizontale) să dezvăluie sugestiv și concentrat crîmpeie de viață desprinse din cel mai autentic filon al geografiei spirituale românești. Această lume purificată și calmă, uneori duios meditativă, vag nostalgică, amintea de un mod de viață arhaic, patriarhal, nealterat de trecerea inexorabilă a timpului.

Cîteva desene și pasteluri înmănuncheate cu lucrările altor artiști, vor fi expuse în sala Ateneului din capitală, în decembrie 1922, stîrnind interesul cunoscutului colecționar Virgil Cioflec, care-i și dedică entuziast o cronică: „... Demian, naiv copil [...], călăuzit de un echilibru cuminte [...], cu un impuls de sigură orientare, cu grație înnăscută și cu tinerețea care ține o viață întreagă desfătul florilor și al vignetelor, visează [...]. Puțină culoare, puțin desen; ca într-o ceață plutesc ființele lui simbolice. Suflet idilic le evocă și mîna le conturează silueta lor aeriană. În această atmosferă vaporoasă [...], folosindu-se de divina linie a corpului, cu o docilă preocupare de intelectualitate, sfielnic, cu indicațiuni ingenioase, transfigurează imaginile cunoscute nouă în compoziții grațioase". Spre exemplificare sînt amintite „*Fecioara* idealizată, cu un gest de pioasă candoare" și *Odihna,* rezolvate într-o „tonalitate aurie, care învăluie grupurile lui într-un surîs de lumină", în acea „simpatică viziune de primăvară"[3].

Simbolice, rod al fanteziei sale prodigioase, erau și personajele din pastelul *La cules de fructe* (1923) din colecția lui Nicolae Giurgiu din Cluj-Napoca, ordonate în suple euritmii, într-un spațiu cu diafane vaporozități de ocru, portocaliu și verde, multiplu nuanțate, creînd o atmosferă de un senin și calm paradisiac. În opoziție cu vibrația surdinizată a gamelor de ocru și griuri perlate specifice paletei maestrului său, Demian se manifesta în culoare cu o savoare ce degaja o proaspătă respirație lirică. O mărturisește și pictura în ulei ajunsă în colecția secției de artă a Muzeului băimărean prin donația făcută (în 1978) de soția artistului"[4]. Toate elementele din acea lucrare, reprezentînd o *Tînără pe canapea* emanau, după cum o arată sinuozitatea conturelor și suavitatea tonalităților calde (de roșu spre transparențe de roz la vestimentație și ocru catifelat la epidermă) din spiritul Art-Nouveau-ului, prin acea notă de filtrat senzualism.

---

[2] * * *, *Pictura la Cluj*, în „Patria", Cluj, 21 decembrie 1921.

[3] Virgil Cioflec, *Cronica artistică: Demian*, în „Gîndirea", 20 decembrie 1922, primul număr apărut la București.

[4] Vezi și articolul lui Negoiță Lăptoiu, *Donația „Demian" făcută Muzeului din Baia Mare*, publicat în „Marmația", Baia Mare, nr. 5—6, 1981, p. 572—577.

Anul 1923 va consemna înscrierea în biografia lui Demian a unui fapt de cultură deosebit: pictarea în frescă a bisericii din Mézériat, nu departe de Lyon. Lucrarea o căpătase prin concurs, la care avusese acces grație recomandării celebrului său profesor Maurice Denis (întrucît Demian era cetățean român). Prelungirea popasului în Franța va imprima viziunii sale exigență și suplețe, asociind diversele înrîuriri sub semnele unei constante limpezimi clasice. Scutit de excese, utilizînd simplificările reclamate de logica internă a stilului, demersul său artistic a evoluat sub impulsul unei lucide reverii, disponibilitatea lirică a ființei coexistînd cu o permanentă afirmare a stărilor de echilibru, voluptate, candoare și puritate.

Ceea ce trimite spre ilustrare „Gîndirii" pînă la revenirea sa definitivă în țară, viza și mai accentuat afirmarea particularităților sufletului național. Structura fizionomiilor, alcătuite din suple și delicate ovale, dezvăluie un anume prototip uman, reluat în variantă. Seninul lor purta semnul unui caracteristic optimism existențial. Descendența personajelor dintr-un anume spațiu spiritual era recomandată sugestiv și de specificul costumației, cu discrete inserări de ornamente, dispuse logic și ritmic în raport cu rațiunile stilistice ale întregului. O atenție deosebită a acordat și gesturilor, cînd solemne, cînd cochete, jucăușe, potențînd și ele elocvent sensurile diversificate ale mesajului artistic.

Acest bogat conținut ideatic și afectiv devenea sesizabil grație particularității unui stil *à la Demian,* care va cunoaște, pe lîngă mulți admiratori, nu puțini epigoni. Acel stil asocia cu inconfundabilă suplețe, grația, inocența, atemporalitatea și misterul cu claritatea și concizia. Frontalitatea figurilor, cu spațializări create numai de volumetria unor forme pline, precizate prin conture ample, fluente și continuative, desfășurate prin succesiuni ritmice, aminteau de verva ornamenticii și a dansului popular, procurînd expresiei o autentică vibrație autohtonă. Între componentele limbajului plastic la loc de cinste se situa stilizarea, practicată nu în sensul hieratismului bizantin ce aplatiza formele și uniformiza mișcările, ci ca efect al unui impuls afectiv ce adăuga ductului nobila reverberație a unei semnificații spirituale. Să ne amintim numai cîtă vrajă și splendoare se năștea din tandra și sfioasa aplecare a capetelor, ce implorau parcă sprijin umerilor, delicat rotunjiți sau de superbul dans al mîinilor, animate de imprevizibile și grațioase mișcări ca lujerul unei plante, purtat de vîrtejul vîntului. Demian era nu numai un mare componist al ritmului linear, ci dispunea și de o generoasă sensibilitate poetică și muzicală. Moștenindu-l, fiica sa Marieta a devenit o apreciată pianistă. Artistul își va consuma cea mai mare parte a timpului liber în compania literaților și muzicienilor. Într-un memorabil articol, prestigiosul cronicar plastic al „Gîndirii", Oskar Walter Cisek, sublinia cu fină intuiție că „Demian desenatorul a reușit să proiecteze în țesătura prețioasă a imaginilor lui năzuințele unei întregi generații, deși nu rareori a prefăcut seriozitatea în jucărie gingașă, mersul apăsat în cîntec linear și dans". Ilustrator ideal el a amplificat sensul mărturiilor literare publicate de revistă, adjudecîndu-și un rol „oarecum asemănător corului din tragedia antică". Subiectele erau „variațiuni pe teme țărănești, cunune de motive gingașe, înșirate împrejurul substanței de cuget românesc". Asimilînd „elemente de folclor" cu cele din „icoanele și frescurile bizantine" Demian ajunge la o sinteză

semnificativă nu numai pentru „pornirile dinamice ale artei lui, ci și pentru înfățișările culturii noastre noi“[5].

Dispunînd deja de o largă notorietate, era firesc ca organizatorii Școlii de Arte Frumoase din Cluj să-l înscrie pe lista corpului profesoral. (va preda arta decorativă). Încîntat de a-și vedea volumul „Tulburarea apelor“ ilustrat de unanim apreciatul Demian, Lucian Blaga îi creionează un pătrunzător profil în articolul despre menirea școlii clujene de artă și a profesorilor săi: „Demian, cunoscut îndeosebi din paginile revistei „Gîndirea“, e cel mai talentat ilustrator ce-l avem azi. Prin desenele lui cu țărănci stilizate, cu madone în port ardelenesc, cu minore stîngace în peisagii și-a cîștigat repede un nume. Linia de pură tradiție bizantină cîștigă sub peniţa lui ceva din senzualitatea, rafinăria și căldura ușor frivolă a rococoului. Are în plus o naivitate care așa de greu se împacă cu orice stilizare. Și totuși, Demian împreună maniere cu talent și gust“[6]. Va profesa cu intuiție, dăruire și talent pînă în iunie 1930, cînd — cu ocazia obișnuitei expoziții de sfîrșit de an a elevilor Școlii — într-un ziar clujean se specifica: „. . . În sala de mijloc a excelentului profesor Tassy Demian sînt expuse lucrări de grafică, afișe interesante, coperte de cărți“[7]. Se va retrage din învățămînt din cauza multiplelor comenzi de pictură ecleziastică. Dar și-n acest nou domeniu al activității sale și-a manifestat din plin capacitatea de educator și maestru, inițiind în tehnica frescei sau a picturii parietale pe Nicolae Brana, Cornel Cenan, Ion Gavrilă, Victor Constantinescu, Tasso Marchini, Emil Cornea sau frații Profeta, deci cei mai activi pictori în astfel de lucrări din spațiul intracarpatic (care l-au ajutat adesea la transpunerea cartoanelor concepute de maestru). În învățămîntul artistic va mai preda sporadic în perioada 1942—1945 la Școala de arte decorative din Timișoara (suplinind profesorii concentrați), iar între 1950—1955 va instrui tot în probleme de artă decorativă studenții Institutului clujean de arte plastice „Ion Andreescu“. Erudiția maestrului și abilitatea găsirii soluției plastice cele mai adecvate — după o așa de prodigioasă experiență — reprezentau o garanție asupra calității cunoștințelor comunicate cu vervă, într-un limbaj elevat, plin de miez și savoare.

Stăpînit de cele mai nobile sentimente devenise prieten cu scriitori, muzicieni, plasticieni aparținînd diverselor naționalități conlocuitoare. Ca atare, în decembrie 1925 se asociază cu pictorii Al. Szolnay și Walter Wiedmann, organizînd o mult comentată expoziție în sala Prefecturii din Cluj. Din cronica publicată în paginile revistei „Societatea de mîine“ aflăm că Demian „expune portrete comandate, figuri cunoscute, portrete de fetițe, cîteva desene, tot figuri omenești, într-o linie fină și plină de poezie și un singur peisaj“. Între exponate figura atît *Portretul lui Lucian Blaga,* cît și cel „al *Bărbatului cu floare,* cel premiat la Salonul oficial“[8].

Tot mai numeroase în intervalul 1926—1930, lucrările rezolvate în ulei și pastel fac dovada unui acut interes pentru probleme de culoare, desfășurată de predilecție în mătăsuiri de tonuri fine, rafinat interfe-

---

[5] O. W. Cisek, *Demian,* în „Gîndirea“, București, octombrie 1927, p. 267—268.
[6] Lucian Blaga, *O școală de arte frumoase,* în „Adevărul literar și artistic“, București, 6 decembrie 1925, p. 7.
[7] * * *, *A Kolozsvári képzömüvészeti Fölskola évzaró kiállitása* (Expoziția de sfîrșit de an a Școlii de arte plastice din Cluj), în „Ellenzék“, Cluj, 17 iunie 1930.
[8] * * *, *Expoziția pictorilor Demian, Szolnay, Wiedmann,* în „Societatea de mîine“, Cluj, 20—27 decembrie 1925, p. 904.

rate. La un *Arlechin* (ulei, 1926) din colecția secției de artă a Muzeului din Tg. Mureș, remarcăm vibranta tratare a alternanțelor de umbră-lumină și subtila șarjare a expresiei fizionomice. Două pasteluri reprezentînd un *Bust* și un *Cap de fetiță*, primul în patrimoniul Muzeului din Timișoara, iar al doilea în colecția Nicolae Giurgiu, Cluj-Napoca, reține atenția prin rafinata decantare a dominantelor de ocru, gri și albastru, orchestrate în diafane imaterialități. La Muzeul din Baia Mare au ajuns două uleiuri: *Fetiță în fotoliu* — 1926 și *Ethel* — 1927 la care sesizăm iarăși statornicul său cult pentru formele frumoase, elegant arcuite. Cea de a doua lucrare — *Ethel* (modelul fiind soția pictorului) înfățișează un bust feminin, văzut din spate, cu capul în profil stînga, tratat în tonuri dense de ocru stins, fixat într-o ambianță sobră de brunuri spre albastru atmosferizat, cu o vagă deschidere spre roșu garanță în dreapta fundalului. Cele cîteva vibrații de roșu întîlnite la obraz și la buze nu sînt în măsură să modifice puternica impresie de lirism auster, departe de tentația unui intimism dulceag și factice. Statica monumentală a bustului mărturisește afirmarea în plan stilistic a unei robuste vitalități. Trăirea artistului în fața motivului își păstra nealterată prospețimea și căldura emoției.

Cu două compoziții în ulei, de mari dimensiuni, expuse la Saloanele oficiale (*Dansatoare* — 1927, *Două prietene* — 1928) incită sensibilitatea celor obișnuiți să admire doar scînteierile de geniu ale ilustratorului. Despre prima pînză, P. Comarnescu scria: „Demian expune un lucru de frunte tot în felul gingașului și naivului Demian pe care-l urmărim de atîta vreme. O dansatoare cu carnea transparentă, cu formele încă neîntărite, cu trupul încă necopt. Grația și finețea lucrării dovedesc sensibilitatea unică a acestui artist, dotat cu un suflet care stăpînește cele mai necotrobăite adîncimi. Atitudine superbă. Culoarea a cîștigat și ea în mister, ca și figurile primitive de altă dată. Linia tot atît de sensibilă [. . .]. Anastase Demian se îndreaptă spre înălțimi negîndite de ceilalți, adică spre puritate, enunțare de senzații primare“[9]. Distinsă cu Premiul al doilea la Salon (asemenea lucrărilor prezentate de Ciupe, Lucian Grigorescu și L. Dem. Bălăcescu) compoziția *Două prietene*, reținută pentru Pinacoteca statului, acum aflîndu-se în patrimoniul Muzeului de Artă al R. S. România, îi oferă lui Take Soroceanu prilejul să constate că „Demian dă dovadă de aptitudini de modelaj pictural“[10].

Atît de încărcată în evenimente, cu profunde rezonanțe spirituale, biografia lui Demian înregistrează în anii 1926—1927 încă un fapt de majoră importanță: finalizarea a peste 70 de desene în cărbune care imortalizau gingașe și inocente chipuri de copii întîlniți în satul Feleac (din apropierea Clujului), cîteva fiind culese din anturajul cunoștințelor clujene (cum era și acel ingenuu portret al lui *Bubi*, fiul poetului Emil Isac). Îmbrățișarea acestei tehnici noi s-a produs — o recunoștea cu sinceritate și artistul — sub imperiul emoției puternice trăite în fața imaginilor expuse în luna mai 1926 la Cluj de pictorul Nagy István, marele artist originar din secuime, a cărui forță de vizionar cunoștea o unanimă recunoaștere în epocă (între admiratorii săi fervenți înscriindu-se Lucian Blaga și Octavian Goga). Înrîurirea s-a petrecut sub aspec-

---

[9] P. Comarnescu, *Cronica Salonului oficial. Accentuarea unor valori noi*, în „Rampa“, București, 25 aprilie 1927.

[10] Take Soroceanu, *Premiile Salonului oficial*, în „Rampa“, București, 12 aprilie 1928.

tul declanșării impulsului, pentru că în rest, există o netă diferență de concepție și intensitate expresivă între lucrările celor doi artiști. Nagy István se manifesta mai instinctiv și tempestuos, proiectînd făpturile dur încrîncenate în hăul unor întunecimi de evidență dramatică. Demian s-a preocupat obsesiv de freamătul inefabil al universului infantil, atras atît de splendoarea subiectului, dar conștient și de unicitatea gestului. În arta românească nimeni pînă la el nu căutase cu atîta ardentă pasiune să pătrundă și să deruleze multiplele ipostaze posibile ale psihologiei unei vîrste: uimire, puritate, candoare, gingășie, sfială, umor, amărăciune, seninătate etc. Unii au gura ușor întredeschisă, intonînd parcă tainice colinde, alții par cufundați în dulci reverii sau enigmatice interogații. Nu lipsesc însă — ca reacție în fața asprelor realități sociale specifice vremii — nici acele discrete prefigurări de întristate îngîndurări, subliniate cu înțelegere compasivă. Sub aspect stilistic apar conture energice, viguroase, putîndu-se vorbi chiar de o pregnanță volumetrică a formelor, în contrast cu fina catifelare și volatilizare a fundalului și pasajelor dintre conture. Un sugestiv exemplar de *Băiat cu căciulă* întregește admirabila colecție de grafică a Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, iar un angelic *Portret de fetiță* se află la Muzeul din Baia Mare, probe elocvente ale forței de sintetizare a poeziei unei vîrste. Copiii lui Demian nu trăiesc în planul anecdoticului individual, ci se afirmau ca fragede și pure vlăstare ale unei colectivități.

Expusă mai întîi la Cluj (iunie 1927), apoi la București (februarie 1928) această prețioasă zestre de spirit, va încînta prin inedit și măiestrie stilistică. Emil Botiș nota pentru cititorii ziarului „Patria“: „. . . E uimitor cîtă finețe, cîtă delicatețe, cîtă ușurință de a se exprima și încă în cărbune [. . .]. Este o dovadă strălucită de învingere a materiei de către talent, de către suflet [. . .]. Multe din portretele sale de copii [. . .], prin subtilitatea expresiei [. . .] ne face să ne gîndim la infanții lui Velasquez“[11]. Cronicarul de la „Müvészeti Szalon“ („Salonul artistic“) îl considera pe Demian „unul dintre fruntașii generației sale“, „care dispune de cele mai interesante și bogate idei de afirmat în noua artă românească [. . .]. O sevă aparte dă operei sale interferența a două surse stilistice: arta bizantină și impresionismul francez“[12]. Pe de altă parte, O. W. Cisek observa că: „. . . Portretele noi ale lui Demian reprezintă, așadar, un gen de care nu s-a mai apropiat nici unul dintre desenatorii noștri valoroși, astfel că artistul trebuie considerat în privința aceasta ca un deschizător de drumuri la noi. Artistul înțelege sufletul fraged și încă plăpînd al copiilor [. . .]. Înfățișarea copiilor de țărani este privită cu frăgezimea ninsorii iar îmbrăcămintea aspră stînjenește parcă viața atît de curat închegată în cutele ei. Se găsesc în toată expoziția numai două excepții care se îndreaptă spre o altă direcție în ce privește redarea materiei și care leagă făpturile omenești de atmosfera puternică ce le înconjoară. Sînt portretele a doi băiețandrii mai mari, chipuri tăiate parcă în lemn, figuri aspre și hotărît conturate [. . .]. Pe un alt drum decît cel cunoscut [. . .] al lui Millet, Demian a redeșteptat la noi un simțămînt pentru simbolul vieții țărănești și pentru castitatea înfloritoare și neatinsă a copilăriei. Tehnica acestor desene care variază ușor motivul ales a primit o amploare mult mai sigură [. . .]. Materia se evi-

---

[11] Emil Botiș, *Expoziția pictorului Demian*, în „Patria“, Cluj, 9 iunie 1927.
[12] K(elemen) L(ájos), *Demian Tassy*, în „Müvészeti Szálon“, Cluj, iulie 1927, p. 16.

denţiază acum mai clar din jocul subtil al umbrelor: calitatea negurilor ajunge în unele cazuri la un nivel atît de înalt încît ne aducem aminte de aquafortele catifelate ale marilor maeştri olandezi din secolul al XVII-lea"[13]. În sfîrşit, lui Ion Brumaru acele „minunate icoane de copii, cu acele căpşoare naive de moţi, cu căciula afundată pînă pe ochii de tăciune, viu şi mişcător" îl îndeamnă să-l considere pe Demian „cel mai sincer zugrav al copilăriei", aşezîndu-l alături de „acel Ionel Teodoreanu al hotarului nestatornic care ne încîntă cu aceleaşi mijloace sufleteşti turnate în cuvinte"[14].

Din 1930, timp de mai bine de două decenii, prioritate va avea transpunerea vastelor proiecte de decorare a importante lăcaşe de cult, devenind o autoritate a vremii în acest domeniu. Efectuate cu rigoarea şi pasiunea celui obişnuit să-şi onoreze renumele, această profundă implicare spirituală l-a făcut să dispună de puţin răgaz pentru a mai concepe fie ilustraţii solicitate de reviste şi tot mai mulţi scriitori, fie lucrări de şevalet de sine stătătoare. Ca atare, nu va mai fi întîlnit în nici una din ediţiile 1930—1946, ale Salonului oficial din capitală, iar la sintezele plastice deschise la Cluj şi Timişoara (1930—1947) va figura cu lucrări care nu vor mai incita interesul ca în apariţiile anterioare, care-l consacraseră. Următoarea expoziţie personală va fi abia în 1973, la Cluj, alcătuită numai din 18 pasteluri. O enumerare a participărilor expoziţionale va fi prin sine edificatoare. Astfel, la expoziţia artiştilor ardeleni, Cluj—1930, trimite doar un desen *(Figuri)* şi un pastel *(Toledo),* la importanta manifestare de grup a opt fruntaşi ai plasticii ardelene, Cluj—1933, două desene în cărbune şi şase xilogravuri menite să ilustreze o ediţie polonă a *Poveştilor* lui Ion Creangă, la expoziţia „Astrei", Cluj—1939, două desene şi trei pasteluri (portrete) şi — în sfîrşit — nesemnificative lucrări la retrospectivele bănăţene din Timişoara—1941 şi Bucureşti—1943. O participare mai notabilă se va înregistra la Salonul bănăţean din aprilie—mai 1946, două portrete şi un *Nud* în pastel, precum şi la sinteza ardeleană deschisă la Cluj, între 7—28 iulie 1946, în sălile Institutului de studii clasice (aici fiind aduse de organizatori două uleiuri şi patru desene din colecţiile C. Tătaru şi L. Lazăr). Pentru lucrările prezentate în cadrul Salonului bănăţean va fi distins cu Premiul Prefecturii (alături de Aurel Ciupe şi Alexandru Popp), precum şi cu premiul din partea Ministerului Artelor, pentru lucrarea *Marieta.* Presa va reacţiona din nou cu caldă obiectivitate: „. . . Tassy Demian se prezintă cu delicate pastele. *Nudul* său juvenil şi graţios merită o atenţie deosebită"[15], iar în alt loc, după ce se sublinia „libertatea cu care lucrează subiectele favorite, femei sau copii, cu formele tinere, fragede şi graţioase, goale sau înveşmîntate" se considera că „sub naivitatea liniilor şi intervenţia subtilă a culorilor se ascunde un rafinament înnăscut şi o ştiinţă a instinctului său artistic"[16].

Înregistrăm însă şi o apariţie publică prin care-şi va mărturisi încă o dată surprinzătoarele resurse ale talentului său robust. Ca semn al prestigiului de care se bucura, i se încredinţează decorarea pavilionului

---

[13] O. W. Cisek, *Expoziţia A. Demian,* în „Gîndirea", Bucureşti, februarie 1928, p. 91.

[14] Ion Brumaru, *Demian,* în „Patria", Cluj, 4 martie 1928.

[15] N(icolae) I(van), *Arta plastică la Salonul bănăţean,* în „Făclia Banatului", Timişoara, 29 aprilie 1946.

[16] Nicolae Mirescu, *Artiştii Salonului bănăţean,* în „Viaţa bănăţeană", Timişoara, 6 mai 1946.

românesc din cadrul Expoziției internaționale de la Paris (1937), în colaborare cu Mac Constantinescu, Lena Constante și Ion Theodorescu-Sion. Împreună cu V. Velisaratu și Ion Anestin va decora standul Ministerului Educației Naționale și singur va fi autorul acelei impresionante revărsări de spirit românesc în fresca reprezentînd o nuntă din satul transilvan Fîntîna (cca 90 m²), cu care a ornamentat sala banchetelor. Pentru această lucrare și întreaga activitate desfășurată în cadrul pavilionului (expunînd și cîteva ilustrații de carte) va primi „Diploma de onoare" (atribuită și lui Th. Pallady, Costin Petrescu, I. Theodorescu Sion și N. Tonitza), distincție mai importantă decît Medalia de aur, decernată lui Bunescu, Cartagi, Lucian Grigorescu, Ressu, Șirato. Marele Premiu fusese oferit lui Iser, Petrașcu și Eustațiu Stoenescu. Fresca o executase nu la Paris, ci la Cluj, într-o sală de la etajul casei „Matei Corvin", astăzi sediul Institutului de Arte Plastice „Ion Andreescu". Cele 13 panouri (de 2,5 × 3 m), orînduite circular, înfățișau scene cu *Peștitul, Dansul pernelor, Pieptănatul, Chemarea, Darurile* și *Petrecerea* propriu-zisă, fiind finalizate într-un timp record (trei săptămîni) spre uimirea celor care asistaseră la proba sa de virtuozitate. Se repercutau aici efectele practicii în sfera artei monumentale. Peste doi ani va deveni „premiatul pavilionului românesc din cadrul Expoziției internaționale de la New York"[17], expoziție care a avut loc în 1939, cînd i se încredințase o activitate similară cu cea de la Paris.

Respectul față de adevăr ne îndeamnă să recunoaștem că Anastase Demian crease cu mult mai multe lucrări decît cele dezvăluite cu ocazia diverselor expoziții. Unele le păstrase în atelier, altele le dăruire diverselor cunoștințe (trăind satisfacția de a fi avut mulți prieteni). Nouă ne-a surîs șansa de a vedea multe asemenea mărturii prin colecții transilvănene. Numai o retrospectivă riguroasă, pe temeiuri științifice, va face posibilă dimensionarea valorică reală a acestui mare spirit, de-o generozitate risipitoare. Lucrările pe care le-am depistat ne-au apărut diferențiate ca valoare artistică. Multe îl recomandau cînd pe desenatorul mobil și inteligent, manifestîndu-se cu o vivacitate și prospețime tinerească, cînd pe coloristul subtil, apelînd la frăgezimi de ton de o rafinată muzicalitate. Dînd curs admirabilei sale rezerve de lirism, dar strunindu-și euforiile, a reușit să imprime adesea motivelor nobila respirație a gestului conștientizat, capabil să spiritualizeze forma (*Nud feminin*, profilat pe un fundal marin — 1938, *Fiica artistului* — 1941, *Micu* — 1945, *Fată în albastru* — 1953 ș.a.). Am descoperit însă și lucrări (create îndeosebi în anii '50) cînd discernămîntul și subtilizarea emoției nu se mai păstrau în cazul unor imagini de inspirație mai intimă (nuduri de mari dimensiuni, chipuri de adolescente), făcînd concesii unui decorativism și senzualism factice. Exemplare din ambele categorii au pătruns — prin donația amintită — în număr convingător și-n colecția Muzeului băimărean.

Referindu-ne la decorațiunile interioare — cu tematică eclesiastică — debutul la noi și-l face prin pictarea capelei „Stella Maris" de la Balcic (1930). Știm că nu era un începător în astfel de preocupări. Alături de biserica de la Mézériat, în Franța executase — ne informează și Lucian Blaga — „alte bisericuțe pe moșiile unor conți"[18]. La Balcic, sub im-

---

[17] Petru Sfetca, *Reflexii la Premiile Salonului ardelean*, în „Banatul", Timișoara, 9 iunie 1947.

[18] Vezi nota 5.

presia încă proaspătă a unei documentări efectuate la muntele Athos (1928), dăduse lucrării o tentă arhaică, în spiritul școlii monahale. La catedrala ortodoxă din Cluj (1931—1933) își verifică simțul monumental și știința de desenator, dar scenele sînt prea izolate, fiind concurate de amploarea elementelor arhitecturale. Împreună cu A. Ciupe pictează catedrala ortodoxă din Tg. Mureș (1933—34). O primă reușită în domeniu se înregistrează în vasta scenă transpusă pe arcul de triumf ce leagă partea estică a naosului de altarul catedralei ortodoxe din Sibiu. Stimulat parcă de înfăptuirile anterioare ale lui Octavian Smigelschi, Demian rezolvă compoziția cu sobrietate cromatică și multă naturalețe în dispunerea spațială a personajelor robuste. Din rațiuni nouă necunoscute restul catedralei (cu excepția cupolei, pandantivilor și catapetesmei pictate de Smigelschi) va fi decorat de pictorul Iosif Kéber, iar lui Demian i se oferă capela mitropolitană (1934). Lucrarea cea mai unitară ca viziune, în care-și valorifică în egală măsură eleganța lineară și simțul coloristic, va fi pictura interioară a catedralei ortodoxe de la Sighișoara (1934—1936). Patru scene din această impresionantă frescă vor fi reproduse în paginile revistei timișorene „Luceafărul“, în noiembrie 1936, împreună cu o prezentare a artistului din care aflăm că pînă la acea dată mai decorase și biserica de la Bellu—București și se afla la Brașov unde „actualmente execută pictura unei biserici“[19]. Pînă în vara anului 1939 finalizase și „icoanele pentru iconostasul mănăstirii Bodrog“[20].

Adevărată culme a activității sale de freschist, scenele care decorează spațiul interior al bisericii ortodoxe din Lugoj (1940—1943) asociază fericit tradiția bizantină, cu umanismul renascentist și sugestii ale tezaurului de simțire specific artei noastre populare. Ne rezumăm a nota că friza heruvimilor ce decorează arcadele ferestrelor din absidele laterale ale naosului sînt de o intensitate a omenescului ce ne poartă gîndul către *îngerii muzicanți* ai lui Melozzo da Forli din Pinacoteca Vaticanului. Impozantă prin dimensiune și originală în concepție, degajînd un viguros suflu laic, va fi și pictura executată la catedrala ortodoxă de la Timișoara (1940—1946). Între lucrările notabile mai amintim frescele din catedrala ortodoxă de la Arad (1950) și cele ale bisericii din cartierul Cordoș, Cluj-Napoca (1956).

Constituindu-se într-un excelent criteriu de referință, realizările lui Demian au zăgăzuit pe cît posibil, mai larga proliferare a diletantismului și a gustului îndoielnic în decorarea lăcașelor de cult. O admirabilă rezumare a substanțialului său aport o face Ion Vlasiu într-un articol despre „Școala plastică ardeleană“: „. . . Viziunea bizantină urmată de la anumită distanță nu-l împiedecă să realizeze în cele din urmă aspecte pe cît de personale, pe atît de inedite. Sensibilitatea sa rafinată și mai ales instinctul sigur cu care a știut să desprindă caracteristicul decorativ, cu rezonanțe populare, l-a desemnat de la început ca pe un deschizător de drumuri“[21].

Din rațiuni de spațiu ne vedem nevoiți a evita o extindere a comentariului asupra semnificațiilor profunde pe care le implică bogata sa activitate de ilustrator. Ne vom limita de astă dată la o simplă enume-

---

[19] Ștefan Gomboșiu, *Pictorul A. Demian*, în „Luceafărul“, Timișoara, noiembrie 1936, p. 495.

[20] * * *, *Informațiuni*, în „Dacia“, Timișoara, 26 iulie 1939.

[21] Ion Vlasiu, *Școala plastică ardeleană*, în „Vremea“, București, 30 noiembrie 1941.

rare, nădăjduind la o ulterioară tratare în amănunt. Răsfirate periodic prin revistele clujene „Societatea de mîine“ și „Erdélyi Helikon“ („Helikon-ul Ardelean“, după 1930) ilustrațiile sale vor fi inserate în cărțile scriitorului maghiar Imre Kádár *Mielul negru* și *Baladele munților*, în *Cartea de cîntece și colinde* culese de Sabin Drăgoi și Ion Breazu (1932), în volumul de *Poezii populare ale românilor* de V. Alecsandri (1937), între 1935—1944 în paginile revistelor timișorene „Luceafărul“, „Vrerea“ și a ziarului „Dacia“, pentru ca între 1952—1960 să cunoască iarăși o frecvență echivalentă anilor '20, acum deschiderea imaginativă fiind de o și mai mare amploare: *Versuri* de A. S. Pușkin, *Opere alese* de Ciprian Porumbescu (20 de vignete fiind achiziționate de Muzeul de Artă din Cluj), *Baltagul* de M. Sadoveanu, *Opere alese* și *Harap Alb* de I. Creangă, *Cîntecul Niebelungilor*. Dar Demian devine și un prețios mesager al spiritualității românești popularizată dincolo de fruntariile țării prin adecvatele și ingenioasele ilustrații cu care a înnobilat paginile numeroaselor volume de literatură română, traduse în străinătate. Amănuntul a fost remarcat la momentul oportun și de Tudor Vianu care nota în *Jurnalul* său: „. . . Demian a ilustrat în ultima vreme întreaga operă a lui Creangă, în traducerea franceză a Elenei Vianu, o *Antologie a poeziei populare românești* tălmăcite de A. Sperber, *Baltagul* de M. Sadoveanu în versiunea engleză a Eugeniei Farca [. . .], o culegere din *Basmele* lui Pușkin și din *Baladele populare rusești*, transpuse în versuri românești de Adrian Maniu. A luat astfel naștere o operă întreagă, dintre cele mai atrăgătoare, un eveniment de seamă al mișcării plastice mai noi [. . .]. Posibilitățile lui Demian sînt foarte numeroase și variate; ele sînt călăuzite de o deosebită pătrundere pentru toate formele istoriei și ale vieții populare“[22].

Imaginația sa fecundă i-a permis realizarea scenografiei pentru importante spectacole de teatru și operă: *Cruciada copiilor* de L. Blaga (1926), *Lupii* de Horea Aramă (1938), *Tosca*, *Aida* și *Cavaleria rusticană* la Timișoara (1942), *Doamna Ieremia* de N. Iorga pentru Teatrul Național din București (1966).

În ultimul deceniu al vieții (Demian stingîndu-se pe neașteptate la Baia Mare în 5 septembrie 1977) reia cu multă însuflețire practica portretizărilor în pastel. Alături de senine chipuri de copii, unele în prea ostentative costumații populare și ilustrative ca tratare[23], va realiza o interesantă galerie de portrete cu scriitori contemporani (multe memorabile prin prospețimea notației: *Adrian Maniu*, *Zaharia Stancu*, *N. Carandino*, *Aurel Rău*, *Vasile Rebreanu*, *M. Djentemirov* etc.), expuse la Casa Scriitorilor din București la sfîrșitul anului 1976. Știința și finețea execuției nu vor putea salva, însă, unele transpuneri de impresia unui automatism ce estompează emoția. Ajunge în final la un obiectivism hiperrealist.

Gen refuzat cu îndărătnicie timp de decenii (fiind implicat doar cadru poetic în diverse compoziții), peisajul îi procură la zenitul vieții autentice vibrații lirice (*Amurg la Mogoșoaia*, colecția profesorului Ioan A. Popa din Cluj-Napoca, *Peisaj cu casă* și *Valea Neagră la Firiza* (din colecția Muzeului băimărean). Tehnica utilizată era pastelul, apelînd la

---

[22] Tudor Vianu, *Ilustrațiile lui Demian*, în „Fragmente moderne“, București, 1972, p. 222—225.

[23] Două dintre ele, *Bundiță* și *Basmaua înflorită*, fiind reproduse color în monografia „Demian“, publicată de Ed. Meridiane în 1974.

cîteva dominante de verde, albastru și galben, fin nuanțate, în măsură să sugereze sintetic farmecul inefabil al naturii patriei sale.

Muzeele din Cluj-Napoca și Baia Mare, păstrătoare a importante lucrări din creația lui Anastase Demian, sînt cele mai în măsură să gîndească temeinic la o revelatoare retrospectivă, pentru a defini în conștiința timpului — prin exponate și un documentat catalog — plurala manifestare a unuia dintre cele mai înzestrate spirite pe care le-a avut arta contemporană românească.

* * *

Stimate maestre Demian[24], se invocă adesea și nu fără temei, șansa dumneavoastră de a beneficia la Paris de îndrumarea reputatului pictor și profesor Maurice Denis.

— *Convingerea mea este că puterea de manifestare ca artist depinde în bună măsură de anii de început, de modul în care reușești să-ți controlezi particularitățile native. Un artist este prin natura firii un spirit labil, tentat în faza inițială a vieții să caute cu înfrigurare modele, soluții gata formate. Dar cînd ai șansa de a întîlni un maestru a cărui viziune este în concordanță cu structura ta nativă, atunci te poți considera un fericit. Creșterea ta este organică, ceea ce ți se spune de către maestru se desfășoară în ordinea firească a ceea ce și tu intuiești, dar n-ai curajul s-o afirmi încă deschis.*

Așadar, un maestru ideal e un prilej de consolidare a conștiinței de artist!

— *Pe măsură ce timpul se scurge, iar formele de manifestare ale tinerilor sînt tot mai tumultuoase, nu prea se mai revendică ideea de maestru. Pe vremea studiilor mele acest fapt era încă un lucru sacru, a cărei realizare o urmăreai pînă la risc. Nici mie nu mi-a fost ușor o astfel de opțiune, am răbdat foame ca să pot economisi bani pentru a pătrunde în atelierul maestrului preferat. Și-acum mă întreb ce-aș fi ajuns dacă ceea ce lucram în atelier nu ar fi întîlnit simpatia și generozitatea profesorului, care aflîndu-mi modestia mijloacelor materiale avea să mă scutească de taxe.*

De fapt, ce a însemnat pentru dumneavoastră popasul parisian?

— *De la Maurice Denis am căpătat încredere în ceea ce făceam, chiar dacă formularea mea — circumscrisă artei figurative — era dezavuată de mulți „teribiliști", activi pe atunci la Paris. Expresie a resurselor interioare, arta pe care o promovam — încurajat de maestru — nu se voia competitivă cu nimeni, ci doar viabilă din punctul de vedere al unor principii conform cărora starea poetică și suflul umanist al mesajului își meritau efortul.*

Deși la Paris v-ați specializat în domenii diverse: pictură, grafică, artă monumentală-frescă, remarcabila stăpînire a desenului avea să vă aducă prime și temeinice satisfacții.

— *Desenam cu o lejeritate și o încărcătură afectivă de care și eu eram adesea surprins. Aplecîndu-mă asupra colii albe aveam precizat în mare elementele subiectului, dar cînd începeam să dau contur ideilor*

---

[24] Dialog început în martie 1973 și reluat în primăvara anilor 1974—1976, cînd maestrul poposea timp de trei luni la Cluj-Napoca, după care mergea la Baia Mare și stătea pînă în septembrie—octombrie.

ce-mi stimulau fantezia, mă pomeneam cu deschideri imaginative care mă cantonau în sfera unor trăiri purificate, esențializate.

La numai 22 de ani, ați ajuns să ilustrați una din cele mai prestigioase reviste de cultură din România — „Gîndirea“ (e drept, într-o primă etapă a apariției sale). Cum de n-ați căzut în extrema unei tendințe folclorizante, în descendență semănătoristă, cînd ați evocat fascinanta lume a satului românesc?

— Deși am trăit permanent numai în mediul urban, viața cotidiană era încă puternic marcată în anii tinereții mele de tradiție, de freamătul unor datini și obiceiuri de-o superbă frumusețe spirituală. Iar sufletul meu vibra cu emoție la tot ceea ce provenea din acea lume curată, demnă, arhaică, a trecutului românesc. Consideram că nu poți deveni artist autentic și util în plan cultural decît inspirîndu-te din realitățile spațiului spiritual cu care ființa ta se confrunta pînă la identificare.

Sub aspect tematic, copilăria și adolescența au devenit subiect predilect al creației dumneavoastră.

— M-am păstrat cu preferința la aceste vîrste pentru încîntarea ce mi-o producea acel fior de puritate, candoare și prospețime pe care o degajau chipurile unor ființe încă nealterate de tensiunile aspre ale vieții. Desenîndu-le, pictîndu-le, n-am urmărit doar stricta individualizare, ci ridicarea într-un plan mai înalt al generalizării.

Într-adevăr opera dumneavoastră în ansamblul ei a creat o admirabilă frescă a poeziei, a specificității sufletului românesc, senin, dar nu facil euforic, meditativ, dar nu melancolic. Puterea de a pătrunde tainele acestui suflet și-a aflat un stimul și din compania consecventă și fertilă cu scriitorii!

— M-am apropiat de timpuriu de scriitori și am cultivat credincios memorabile prietenii, pentru că voiam să-mi verific capacitatea imaginativă, încercînd amplificarea virtuților ei în compania acestor campioni ai metaforei.

De ce ați abandonat în 1930 învățămîntul artistic unde vă bucurați de admirație și notabile succese, fapt relevat generos și de presa vremii?

— Se știe că în viață nu poți realiza două lucruri mari deodată. Am dorit să mă consacru exclusiv creației, aflat în fața unei mari șanse de a executa ample lucrări de artă monumentală.

Nu considerați că aceste lucrări v-au scos din cîmpul unor preocupări cu atîtea satisfacții: activitatea de ilustrator și de portretist?

— Un artist urmărește pe lîngă asigurarea perenității creației înfăptuite și utilizarea cu maximum de eficiență a factorilor exteriori care facilitează accesul către public al operei. Ori, lăcașele de cult alcătuiau un spațiu cu mare frecvență de public în perioada interbelică. M-am dăruit unor astfel de înfăptuiri și sub impulsul prestigiului de care se bucura trecutul frescei românești. Am încercat o integrare în spiritul tradiției, dar într-o formulare mai apropiată vremurilor moderne.

Cînd suflul laic al expresiei a căpătat o pronunțată pondere!

— Laicizarea constituia un aspect, dar cel mai important era crearea unui ansamblu în care — dincolo de suportul iconografic — omul să se simtă înconjurat și înnobilat de vibrațiile purificatoare ale artei autentice.

Toți cei care au luat cunoștință de gama atît de variată a ilustrațiilor efectuate de dumneavoastră de-a lungul anilor, au admirat dincolo de admirabila mobilitate a fanteziei, cu relații și deschideri atît de surprinzătoare, și sugestiva adecvare a modalităților de expresie la sonoritatea specifică universului literar ce urma a fi transfigurat grafic. Dați-ne cîteva detalii asupra acestor prolifice preocupări.

— *Pentru mine ilustrația n-a însemnat simplă narare de fapte desprinse din lectura textului, ci întotdeauna identificare cu starea de spirit a subiectului literar supus echivalării prin semn grafic. Deși apelam la un limbaj diferit — cel al fluenței lineare și al vibrației cromatice — am căutat să fiu cît mai simplu, direct, concis.*

De aceea ați și devenit atît de sugestiv și convingător.

ROMUL LADEA

Originar din ținutul Caraşului, fiind născut în satul Jitin, comuna Ticvaniu Mare, în 17 mai 1901, Romul Victor Ladea avea să-şi petreacă copilăria înregistrînd îndîrjitul efort al părinților şi sătenilor pentru agonisirea celor trebuitoare nevoilor casei, admirînd spectacolul feeric al mulțimii la vreme de sărbătoare, la care se adăuga bucuria descoperirii frumuseții particulare a obiectelor de artă populară, a arhitecturii rustice, a diverselor datini şi obiceiuri. Mai tîrziu, cînd se confesa interlocutorilor, îşi rezuma cu mîndrie obîrşiile: „Mi-am petrecut copilăria la sat. Este deci explicabil ca sufletul meu să fie îmbibat de povești, de legende, de credințele, poeziile poporului din care îmi trag obîrşia, de părerile despre oameni, de faptele lui, de suferințele lui, care toate la un loc alcătuiesc atitudinea, seriozitatea şi valoarea lui morală. Trăirile acestea decid cum, în ce chip îmi îndeplinesc datoria în lume şi mai la urmă realizările mele în artă“[1]. Cu altă ocazie recunoştea că „moşii, strămoşii mi-au lăsat o arhitectură, o doină, o credință. Iată formula mea estetică din care vreau să pornesc. Ar fi sărăcia cea mai rușinoasă să împrumut inimă de la alții cînd am acasă la mine atîta bogăție“[2].

Din lectura acestor pătrunzătoare confesiuni putem observa cît de marcată a fost ființa viitorului sculptor de bogăția faptelor de spirit moştenite. Cînd a început să se manifeste ca artist, pura sa respirație a vibrat în consonanță cu sonoritățile acestui prețios tezaur. Dar calea spre configurarea unui destin artistic a cunoscut numeroase privațiuni şi oprelişti. Nu avea decît şapte ani cînd rămîne orfan de tată. Prin străduniile neprecupețite ale mamei, cei doi fii — care manifestau mare dragoste de carte — studiază la liceele din Beiuş (Toma, fiul cel mare, care îşi ia bacalaureatul în 1916) şi din Oravița (Romul). Împrejurări absurde decid ca Toma să cadă victimă ostilităților de pe frontul italian, întîmplare care întunecată sufletul fratelui mai mic, dar îi şi îndîrjeşte mai tare firea şi aşa extrem de tenace. Voindu-l învățător, mama îi determină transferul la Şcoala Normală din Caransebeş de unde se va retrage nu după mult timp, lipsit de mijloacele de întreținere. Va opta în cele din urmă pentru Şcoala de Arte şi Meserii din Timişoara, pe care o absolvă în 1920 cu diploma de *Maestru — sculptor în lemn*.

---

[1] Romul Ladea, *Să-ți apropii lucrurile vieții...*, în „Contemporanul“, București, 4 septembrie 1970.

[2] Petru Sfetca, *De vorbă cu sculptorul Romul Ladea*, în „Dacia“, Timişoara, 23 martie 1943.

Animat de elanuri tinerești, meditează cu gravitate asupra drumului de urmat. Cum de curînd se împlinise un major deziderat istoric — desăvîrșirea statului român unitar — nutrește speranța că poate deveni util într-un domeniu atît de sărac în înfăptuiri, ca acela al artei statuare. Era bine informat și profund îndurerat că în spațiul intracarpatic lipseau cu desăvîrșire monumentele care să cinstească memoria neamului său. O puternică voință de cunoaștere îl face să înfrunte necunoscutul unei peregrinări la Berlin, München și Paris, efectuată cu resurse modeste în vara anului 1920. După doi ani de acomodare cu experiențe administrative și vagi preocupări artistice la Arad, în toamna anului 1922 ajunge în atelierul de sculptură condus de profesorul Dimitrie Paciurea în cadrul Școlii de Arte Frumoase din București. Nu va sta însă decît pînă în decembrie (locuind la căminul studenților ardeleni), fiind nevoit să părăsească școala din aceleași triste rațiuni materiale.

Întors la Arad, exersează sub impulsul propriilor resurse creatoare și cu șase sculpturi în gips participă la o expoziție colectivă deschisă la Cluj, în mai 1923. Manifestarea se bucură de o cronică scrisă de Lucian Blaga, considerațiile poetului-filosof asupra lucrărilor expuse de Ladea consolidîndu-i acestuia încrederea și voința de a persevera: „Adevărata revelație a expoziției este tînărul Ladea. Din puținele încercări aduse aici pentru a fi privite, vezi mîna sigură a impresionistului care nuanțează expresia figurii omenești cu o desăvîrșită intuiție. Avem tot dreptul să credem în individualitatea sa. E aici un început prea sigur decît să nu ne exprimăm bucuria. Dacă tînărul, foarte tînărul sculptor va avea prilejul să-și desăvîrșească prin studiu în străinătate ceea ce știe numai din el nu ne îndoim de marele sculptor viitor. Sincer, simplu, cu un misticism vag al durerii, el stă de pe acum în fața noastră, rezistînd oricărei analize critice“[3].

Ajutat de prietenii cu care activa în cenaclul „Cercul literar artistic din Arad“ (Aron Cotruș, Al. T. Stamatiad, Al. Popescu Negură, Maria Botiș Ciobanu) poate efectua o nouă călătorie în străinătate (august—septembrie 1923), pe același itinerar, asociindu-se cu pictorul clujean Emil Cornea. La întoarcere, dornic de confruntare, lucrează intens și cu șase busturi turnate în gips (prof. *Teodor Botiș,* graficianul *Beleznay,* dr. *Albu,* ș.a.) organizează o expoziție împreună cu graficianul Ștefan Beleznay, în sălile Palatului Cultural din Arad. Calitatea lucrărilor și reacția favorabilă a presei care-l consideră „un talent excepțional“, încurajează avansarea a două lucrări de artă monumentală: un bust al istoricului *A. D. Xenopol* (pentru Arad) și un altul eternizîndu-l pe *Avram Iancu* (dezvelit la Baia de Criș în 31 august 1924).

Cu gîndul la o mai temeinică documentare prin muzee, ateliere și galerii de artă se gîndește la o nouă deplasare în străinătate. Cum o soluție oficializată de trimitere la studii nu apărea, cu banii primiți pentru monumentul *Avram Iancu* (pentru *Xenopol* a primit doar un modest onorariu, mai tîrziu) și cu resurse adunate din nou prin colectă publică, pleacă în decembrie 1924 la Paris, împreună cu soția, Maria Kiss. Tentativa de a se înscrie la „Grande Chaumière“, unde preda A. Bourdelle eșuează, de aceea va frecventa pînă în iunie 1925 cursurile Academiei libere „Julian“, între colegi numărîndu-se și sculptorul Mac Constantinescu. Un timp a lucrat și-n atelierul reputatului său concetățean Constantin Brâncuși.

---

[3] (Lucian Blaga), *Note, Altă expoziție,* în „Patria“, Cluj- 22 mai 1923.

Reconstituirea amănuntelor legate de popasul parisian, decisiv pentru destinul sculpturii lui Ladea, întemeiată pe o aprofundată cunoaștere și motivație spirituală, devine posibilă din lectura scrisorilor trimise în țară prietenilor: „... Sînt mizerabil aranjat... Aș vrea ca timpul în care stau aici să-l folosesc cît mai bine posibil. Să umblu la muzee, să văd și să aud [...]. Natural altul stă aici ani de zile [...]. Cu Brâncuși stau în strînsă legătură. Săptămîna trecută am muncit la el în atelier. Săptămîna aceasta lucrez la Academie („Julian", n.n.). Mă pregătesc și eu pentru un concurs. Cu cît încep să înțeleg arta lui Brâncuși mai mult, cu atît o iubesc mai mult [...]. Dacă lucrările mele de pînă acum înseamnă talent, tot în aceeași măsură înseamnă și lipsă de meserie, la care tind acuma și fără de care n-am să ajung mai departe de unde am fost"[4]. Altădată, trimițînd o reproducere după o lucrare a sa, face și un sugestiv comentariu: „... E o încercare de a simplifica formele, de a stiliza... Încerc foarte mult și experimentez mult. Dacă vin acas' mă retrag și muncesc. D'aceea încerc mult aici, fiindcă pot să mă controlez. Întîi dai fuga să vezi cum a făcut Donatello sau Lucca (de la Robia n.n.) sau mai știu eu cine. Am învățat multe aici"[5].

Din nou arădean, din august 1925, Romul Ladea pornește o tensionată încleștare a spiritului cu materia inertă, voind s-o însuflețească, prin valorificarea celor învățate în concentrata sa experiență parisiană. Asimilase mult, cu înzecit efort, conștient că nu-și poate prelungi popasul, extins la numai opt luni. Dar bogăția acumulărilor se va revărsa rodnic în operă, încurajîndu-l pe Aron Cotruș să avanseze o certitudine: „... Într-o bună zi talentul acesta crescut sub rodnic soare bănățean va triumfa..."[6]. Un prim și solid argument îl aduceau cele 19 sculpturi și desenele expuse în prima sa expoziție personală Ladea, deschisă în sala Palatului Cultural din Arad, între 17 octombrie — 2 noiembrie 1926.

La sfîrșitul anului 1926 Romul Ladea poseda — după cum o arată și rezumatul impresiilor parisiene redactat la solicitarea ziarului „Cuvîntul Ardealului" — o profundă maturitate a gîndului, fixînd artiștilor consacrați (repere pentru orice individualitate) aportul contribuției lor specifice: „Rodin [...] căruia prin picturalitatea sculpturilor sale îi răspunde Bourdelle, care în loc de a face din piatră carne (afirmație preluată din gîndirea brâncușiană n.n.) stilizează, simplifică și prin aceasta ajunge la o adevărată sculpturalitate. Apoi Brâncuși cu forme total abstracte [...] face deosebire dintre frumosul din natură și frumosul artistic"[7].

Talentul verificat prin opera deja creată, cunoștințele de specialitate și discernămîntul valorilor alcătuiau argumente care i-au conferit o anume siguranță, determinîndu-l să nu refuze invitația de a profesa în învățămîntul superior. Și astfel, de la 1 martie 1927 devine titularul catedrei de sculptură din cadrul Școlii clujene de arte frumoase. Noua postură avea să-i amplifice exigențele. Pînă la acea dată, Ladea se dovedise un bun modelator al formei, cu simț al proporțiilor și nuanțării, chiar dacă nu atinsese acea asiduu căutată coerență și unitate stilistică.

---

[4] Emil Botiș, *Amintiri despre Romul Ladea*, în volumul lui Dorian Grozdan, „Romul Ladea și lumea lui cuprinzătoare", Timișoara, 1979, p. 138—139.

[5] *Idem*, p. 140.

[6] Aron Cotruș, *Sculptorul Romul Ladea*, în „Societatea de mîine", Cluj, 13 iunie 1926.

[7] Romul Ladea, *Însemnări*, în „Cuvîntul Ardealului", Arad, 25 decembrie 1926.

Între *Capul de copil* (alabastru, Muzeul Banatului, Timișoara), *Petre Gagea*, *Portretul mamei*, toate din 1922 și *Pătru Opincă* (personaj simbolic, imortalizat și de Aron Cotruș într-o poezie), *Al. Popescu Negură* (din 1924) se constată diferențe de limbaj. La primele trei, modelajul fin, cu treceri ușoare dintre umbre și lumini, oscila între freamătul impresionist și calmul academic (neoclasic) pentru ca la ultimele două să sesizăm o certă voință de stilizare, un pronunțat accent constructiv în ordonarea spațială a volumelor.

Despre o tot mai pregnantă individualizare a limbajului ne mărturisesc lucrările create în intervalul 1926—1928 (*Invalid* — lemn, *Crucifix* — relief în lemn, *Autoportret* — sculptat în piatră). Soluțiile formale recomandă o puternică relație stilistică a operei lui Ladea cu tradiția artei românești. Sculptorul folosește cu nerv lovitura directă, conferind cursivitate și logică expresivă intervențiilor daltei asupra materialului, suprimînd hotărît detaliile anoste. Forma finală ne apare echilibrată, purificată, decupîndu-se simplu și ferm în spațiu. Tot în anul 1928 este modelat un cap al lui *Simion Bărnuțiu* (lucrare dispărută, imaginea păstrîndu-se într-o fotografie). Aici formele cresc unele din altele pe o accentuată verticală. Planurile nu se mai delimitează lin, ci prin muchii care potențează contrastele dintre umbre și lumini. Chipul pare cuprins de un elan romantic, comunicînd ideea de torent și forță-vizionară a tribunului revoluționar.

Trăsăturile viguroase ale operei și condiția de profesor îi conferă o firească autoritate în epocă, motiv pentru care este solicitat să finalizeze o serie de monumente (*Damaschin Bojincă* și *Mihai Eminescu* pentru Oravița, *Simion Bărnuțiu* pentru Șimleul Silvaniei și *Ion Popovici Bănățeanul* pentru Timișoara). Primele trei au și primit finalitatea dorită, fiind dezvelite prin ample serbări populare în anii, 1929, 1930 și 1933. Toate busturile poartă amprenta unității de viziune, la acea vreme stilul lui Ladea înregistîrnd multă coeziune, echilibru și sobrietate în tratarea formelor.

Se manifesta însă în sculptura lui Ladea din jurul anului 1930 o netă diferență de intensitate expresivă între lucrările concepute ca monument și cele reprezentînd libere manifestări ale sensibilității. Primele apăreau mai calme și sobre pentru că aveau de întîmpinat niște obișnuințe oficializate. Cele din urmă poartă, în schimb, mărturia unei tumultuoase combustii interioare care au creat formei ipostaze duse pînă în pragul dramaticului. Exemplele nu sînt puține. Astfel, într-un cap al lui *Horea* (gips, 1931) volumele sînt tratate larg, nervos, cu realizări ce irump în afară ca un torent. Nu se urmărește transpunerea fidelă a unei fizionomii, ci sugerarea ideii de chip răvășit de aspre solicitări ale gîndului și vieții. În același stil de o marcată constructivitate, concepe și chipul celuilalt martir al revoltei populare de la 1784: *Crișan* (1932, lemn, Muzeul Banatului, Timișoara și bronz, Muzeul de artă al R. S. România). Fermitatea conturelor separă net și viguros planurile, robustețea formelor sugerînd-o pe aceea a firii. Fizionomia se precizează simplu, din cîteva trăsături, fapt ce conferă chipului un aspect stîncos, de forță falnică în neclintirea sa. Ca o încununare a acestei configurări stilistice de un pronunțat caracter constructiv se situează o altă realizare a aceluiași an 1932, un cap al lui *Simion Bărnuțiu* (expus în Galeria națională a Muzeului de Artă clujean). Lucrarea se ridică pe un plan al pregnanței

volumetrice și coerenței expresive a ritmurilor, logic arhitecturate, echivalente celor mai evoluate împliniri ale lui Antoine Bourdelle, maestru mult îndrăgit de Ladea.

Solida arhitecturare a planurilor și pronunțata spiritualizare a chipurilor poate fi urmărită și-n *Autoportrete, Strîmbă Lemne, Iancu Bobu* sau seria țăranilor bănățeni. Caracteristic pentru aceste chipuri este un iz arhaic, vehiculînd forme și trăiri pline de farmec, pe care timpul nu le-a erodat. Ele își afirmă cu nonșalanță bonomia, cutezanța, umorul, conjugat cu o undă de sarcasm.

Apariția în spațiul cultural din interiorul arcului carpatic a acestor lucrări de o mare îndrăzneală a transpunerii și noutate a inspirației sculpturale nu va scăpa atenției unor cronicari ai vremii. Astfel, Ion Breazu, eruditul istoric literar, nota în paginile „Societății de mîine" din 15 martie 1930, după ce văzuse lucrări de Ladea într-o expoziție comună cu Bogdan și Ciupe: „. . . Ladea se manifestă în expresii violente, sugestive, elementare. El iubește linia adîncă și energică; disprețuiește amănuntul care dă relief. Romul Ladea sugerează mai mult decît exprimă. Tînărul sculptor se încadrează în rîndul generației tinere de artiști români, poeți, artiști plastici, compozitori, care au pornit la cucerirea elementelor fundamentale ale etnicului nostru". Un an mai tîrziu, în „Analele Banatului" se consemna: „. . . Cu toate că Ladea are o pronunțată individualitate, opera lui se aseamănă cu arta anonimilor țărani cioplitori în lemn; ceea ce deosebește arta lui de a țăranilor nu e concepția estetică, ci gradul estetic, sinteza valorii, concentrarea intensității psihice, care la dînsul sînt mai pronunțate"[8]. Și, în sfîrșit, V. Beneș, subtilul cronicar plastic ardelean, care considera că „Idealul în artă al sculptorului Ladea îl apropie complet de concepția noastră specifică de artă. Are sădit adînc în sufletul și spiritul lui simțul formelor primitive, simple și sănătoase. Caracterizarea și stilizarea portretelor îl așează definitiv în locul de inițiator și prim sculptor național"[9].

După cum s-a putut observa din cele mai sus afirmate, universul de forme și înțelesuri pe care sculptura lui Ladea îl dezvăluia lumii era legat nemijlocit de pămîntul și sufletul țării, de oameni, de întregul tezaur de simțire și expresie specific spiritualității autohtone. Pentru a adînci integrarea în esența acestei spiritualități s-a preocupat timp de mai bine de un deceniu de un subiect ce încuraja o amplă deschidere imaginativă și anume transpunerea plastică a basmului despre popularul erou bănățean: *Iovan Iorgovan*. O primă soluție s-a desăvîrșit în toamna anului 1933, în perioada imediat următoare stabilirii sale la Timișoara, ca urmare a transferului aici a Școlii de Arte Frumoase. Imaginea reprezenta un relief în lemn (acum în patrimoniul Muzeului de Artă clujean) în care eroul se proiectează monumental în spațiu, încordat, dezvăluind forme robuste, riguros arhitecturate. Sculptorul a imortalizat aici ideea de energie titanică, strunită într-o stare potențială, Iovan Iorgovan aflîndu-se într-un moment premergător luptei cu forța „răului", balaurul, care se arcuiește provocator în partea de jos a compoziției. Următoarea ipostază s-a finalizat trei ani mai tîrziu, dezvoltîndu-se tot într-un relief în lemn, de proporții mai vaste, mai bogat și explicit în

---

[8] C. S., *Romul Ladea un mare sculptor autohton*, în „Analele Banatului", Timișoara, ianuarie-martie 1931, p. 112.

[9] V. Beneș, *Aspecte și direcții în arta plastică ardeleană*, în „Societatea de mîine", Cluj, mai 1933, p. 113.

figurație. Momentul înfățișat este cel al luptei deschise, motiv pentru care compoziția ne apare extrem de animată. Față de lucrarea anterioară, volumele apar mai aplatizate, toate afirmîndu-și o suplețe și eleganță ce sugerează o originală valorificare a sinuozităților poliritmice tipice stilului 1900.

Cea de a treia întruchipare a lui *Iorgovan* reprezintă un ronde-bosse, cioplit tot în lemn (1938, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca), neîndoielnic cea mai împlinită ca relație între sculptură și fondul etico-moral pe care-l antrenează. Eroul este redat solitar, după momentul victoriei, sprijinindu-și odihnitor piciorul peste trupul „răului" învins. Stînd falnic și neclintit în măreția sa, afirmîndu-și elegant forța-prometeică, dar fără intenția de a o folosi în absența unui mobil din afară, sîntem tentați să vedem exprimat metaforic și sintetizator lucida demnitate a unui popor. Victorios el nu teatralizează fapta, ci meditează asupra ei, închizînd pleoapele și gîndul într-o tandră reculegere. Iată de ce avea Ladea nevoie de un subiect ca Iovan Iorgovan: pentru ca ieșind din lumea imediatului să atingă absolutul și umanitatea tipică poporului său.

O ultimă plasticizare a basmului a căpătat înfățișarea unei statui ecvestre (1947) în care sculptorul își verifică pregnant amplele disponibilități de configurare. Cu toată frenezia formelor realizează o logică relație între plinuri și goluri, încît compoziția ne apare armonios concepută în viguroasa ei expresivitate.

Pe măsură ce opera se ramifica spre noi orizonturi ale cunoașterii și reprezentării (devenind mai familiară în deceniile patru și cinci, îndeosebi în spațiul în care se zămislise cu ritualică noblețe și originalitate) creștea și prestigiul său intelectual, instituindu-se într-un apreciat animator. Astfel, se numără (alături de Ștefan Gomboșiu) între cei care au convins oficialitățile bănățene de necesitatea transferării de la Cluj la Timișoara a Școlii de arte frumoase (în 1933). Cum din 1935 Școala se transformă în Academie, un an mai tîrziu Ladea va fi ales rector, calitate pe care o păstrează pînă în 1941 cînd instituția devine școală cu profil secundar. Spirit energic, stimulativ, se va număra printre organizatorii unor importante sinteze expoziționale, precum expoziția „Astrei" la Cluj (1939), Retrospectiva cărții, artelor plastice și graficii românești din Banat la Timișoara (1941), Plastica bănățeană la București (1943), figurînd și cu sugestive lucrări. Se va bucura de multiple comentarii în presă, reproduceri după lucrările sale fiind difuzate prin numeroase ziare, reviste, cărți. Monumentele transpuse în spații publice sporesc cu un *Mihai Eminescu* la Șiria, *Vincențiu Babeș* la Hodoni, *Victor Babeș* și *A. Cândea* la Timișoara (1939), *Mihail Gașpar* la Roșia Montană (1943). I se acordă Premiul I pentru sculptură cu ocazia sintezei plastice ardelene din 1939, este distins cu Meritul Cultural clasa I-a (1943), iar doi ani mai tîrziu primește Premiul I pentru sculptură din partea orașului Timișoara și a revistei „Vrerea".

Pasiunea pentru lectură devenise o componentă frecventă, esențială, a preocupărilor sale. Citea nu numai ca destindere, ci dintr-o imperioasă nevoie de perfectare spirituală, pentru a înțelege și pătrunde în intimitatea universului lăuntric al celor pe care-i eterniza sculptîndu-i. Bogata sa bibliotecă număra cărți de filosofie, istorie, literatură, artă, estetică, scrise în română, franceză, germană și maghiară. Posedînd o cultură solidă și un simț sigur al valorilor, nu e de mirare că va deveni acel mult adulat *pater familias* care va patrona cu har (din 1939) întîlnirile de la

cafeneaua „Spieluhr“ din Timișoara, transformate în eficiente sărbători spirituale: „. . . Acolo se întîlneau seară de seară toată protipendada bănățeană: poeți, scriitori, pictori, muzicieni, actori și ziariști, în sfîrșit, tot ce are mai select Banatul ca viață și manifestare artistică și literară . . .“. Iar cel care a vegheat olimpian, asigurînd măreția momentelor de confruntare spirituală va fi „sculptorul Ladea, centrul și șeful Cenaclului. E Maestrul. El i-a adunat pe toți și tot el caută zi de zi să șteargă asperitățile existente și inerente unor oameni de idei [. . .]. Să-l auzi pe Romul Ladea risipind cu sinceritate excesivă din măreția personalității sale, acel joc de forțe sufletești care se resping și îmbină, luînd atitudine într-o problemă de estetică sau într-o dispută de idei literare, amintind de acest cenaclu care fără el am impresia că n-ar fi viu! Toți au trecut pe la masa lui ca prin fața unui adevărat șef de școală“[10].

Pînă către jumătatea deceniului al cincilea opera lui Ladea s-a întregit și cu alte reprezentative împliniri: cu portretele *mamei*, ale scriitorilor *Virgil Birou, Ion Grigore, Ion Creangă*, cu autoportrete. Dar în intervalul 1935—1945 a creat și un număr mare de reliefuri, cuprinzînd portretele lui *Tasso Marchini, Petru Sfetca, Victor Vlad de la Marina*, un *Cronicar*, o *Legendă*, *Familia* sculptorului sau *Autoportret cu pana de scris*. Reliefurile sînt lucrări de-o particulară sugestivitate care-l impun incontestabil între maeștrii genului în statuara românească. Admirăm aici în egală măsură ingenioasa și supla cadență a liniilor, element primordial al expresiei, alături de plăcuta apariție și succesiune a volumelor aplatizate, discrete apariții ale unei delicate spiritualizări. Față de hieratismul bizantin tradițional sau comparativ cu solemna statică monumentală a transpunerilor specifice viziunii lui Ivan Mestrovič (pe care Ladea l-a cunoscut și admirat mult), realizările sculptorului nostru se caracterizează printr-o anume mobilitate și tensiune a reprezentării, efect și semn al unei originale osmoze între arhaic și modern.

Un moment important în biografia lui Ladea îl constituie popasul de la Suceag, extins între anii 1946—1961. În acest sat situat la 12 km de Cluj, soția (talentata pictoriță Lucia Piso-Ladea, cu care se căsătorise la Timișoara, în 1934) se bucură de o moștenire din partea părinților (o casă elegantă și încăpătoare, plus cîteva hectare împrejur). Stabilirea aici oferea prilejul apropierii de orașul care-i procurase cîndva multe satisfacții, acolo activînd doi dintre mentorii săi spirituali: Lucian Blaga și Ion Breazu. Sub impulsul acestei stimulative companii va găsi o soluție definitivă compoziției cu *Ion Creangă*, cunoscută sub titlul de *Cronicarul* (1946), pe care-l concepe șezînd într-un jilț, aplecîndu-și ușor capul către copilul copleșit de emoție. Chipul ilustrului povestitor apare adînc transfigurat, fiind marcat de încrustări și arcuiri prelungi, astfel dirijate încît fizionomia emană o acută voință de comunicare. După doi ani de fertil dialog și acomodare cu individualitatea personajului se desăvîrșește încă o lucrare de referință pentru statuara românească: bustul lui *Lucian Blaga* (1948, bronz expus ca și *Cronicarul* în Galeria națională a Muzeului de Artă clujean). Compus piramidal, bustul cunoaște rezolvări ale drapajului și o sobrietate a atitudinii ce încurajează analogii cu viziunea donatelliană asupra formei (cum întîlnim și într-un bust al fiului său *Ion*, 1945). Studiind bustul poetului-filosof rămînem plăcut surprinși de maxima încordare în contemplație a figurii. Tratarea amplă a volu-

[10] Petru Sfetca, *Prima cafenea literară de la Timișoara . . .*, în „Vestul“, Timișoara, 7 martie 1943.

melor, desăvîrșite în planuri mari face ca lumina să se prefire lin și astfel tensiunile se consumă în universul lăuntric. Statica monumentală a planurilor simplificate pune în valoare — prin contrast — accentuata spiritualizare a mîinilor cu degete prelungi, hieratice, un element stilistic tot mai caracteristic artei lui Ladea.

La 1 februarie 1949, Romul Ladea va fi încadrat profesor la catedra de sculptură a Institutului de Artă din Cluj, funcție întreruptă brusc în octombrie 1950 cînd este destituit din rațiuni greu de precizat. Se va retrage în tihna binefăcătoare a Suceagului, făcînd lecturi, meditații, preocupîndu-se cu asiduitate de întregirea operei. Nu se lasă descumpănit nici de opoziția juriilor care pînă în 1955 îi resping programatic lucrările trimise la diverse expoziții colective. Potrivniciei unor obtuzități le răspunde cu argumentul nobil al creației. Va fi înțeles, ocrotit și stimulat cu pilduitor devotament de admirabila sa soție care a făcut sacrificii greu imaginabile ca sculptorului să nu-i lipsească nimic. Ca intensitate și bogăție a înfăptuirilor aici s-a consumat una dintre cele mai fertile etape ale experienței sale de artist[11]. Solitudinea de la Suceag era adesea întreruptă de vizitele pe care i le făceau periodic Blaga, Breazu, Ion Mușlea, Leon Daniello, Liviu Rusu și treptat de către tot mai mulți scriitori, profesori, studenți sau absolvenți ai Institutului clujean de artă. Drept urmare Suceagul devine un mult căutat și îndrăgit loc de pelerinaj. Căldura dragostei și admirației cu care a fost înconjurat a constituit suportul principal al echilibrului său interior, fiind după cum se știe un temperament vulcanic, uneori nervos și susceptibil.

Natura sensibilă a firii, alimentată de inepuizabile combustii lăuntrice, va face ca expresia plastică a operei sale să stea într-o directă și decisivă relație cu evenimentele vieții sale sufletești. Astfel, dacă într-un portret al fiului său *Ion* (1945, teracotă, Muzeul de Artă al R.S. România, și piatră la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca) simplitatea și limpezimea tratării formei, de-o sugestivă descendență donateliană, ridica motivul în planul unui senin afectiv, de puritate și duioșie, patru ani mai tîrziu, un incident familiar îi va provoca o dramatică solicitare a sentimentului, fapt exteriorizat în compoziția *Întoarcerea fiului rătăcior* (1949, relief). Înzestrat cu un umor sănătos, sculptorul își va șarja condiția de la Suceag, concepînd două compoziții *Eu și cîinele meu Grivei*, *Compoziție cu capră* (1953), în care gestica strînsă și sugestivă a personajelor dezvoltă forme care închid în sine stări compasive.

Vigoarea și particularitatea viziunii lui Ladea în contextul unei întregi ambiențe și tradiții va fi probată edificator de seria unor atît de caracteristice întruchipări, sculptate în anii 1953—1958, rezumîndu-ne a aminti aici de *Tatăl meu Gheorghe* (1953) și *Portret de bărbat* (1956), relief din colecția Muzeului Brukenthal, Sibiu, *Luțului meu, amintire* (relief, 1953), *Iubire*, *Autoportret* (1954), *Mama mea* (relief, 1955), *Ion, Gingășie* (1956), *Copil dormind* (1957), toate din patrimoniul Muzeului de Artă al Republicii, *Fratele meu Toma*, *Crucifix* și *Pieta* (1957) de la Muzeul de Artă clujean, *Dragoste de mamă* (1956) sau *Maternitate* (1958), ultimele achiziții ale muzeelor din Ploiești și Tg. Mureș. Deși sfera inspirației se păstrează în jurul unor repere intime, delicata arcuire a formelor conduce privirea către misterul universului lăuntric. Capete plecate

---

[11] Pentru mai detaliata cunoaștere a momentului vezi studiul lui Negoiță Lăptoiu, *Suceagul — etapă a unei tulburătoare experiențe*, în volumul lui D. Grozdan, o.c., p. 195—206.

într-o tainică reculegere, priviri visătoare sau gingaș furișate prin deschiderea unor pleoape proeminente, cufundau chipul în meditație și destașare, mîini suple, dispuse tandru, alcătuiau repertoriul unei fascinante poetizări ale unor ipostaze existențiale semnificative pentru o anume colectivitate: iubirea, duioșia, blîndețea, gingășia, noblețea spirituală. În mai toate confesiunile recunoștea că: „În *Maternități,* în diferite *grupări,* în *Frații* și alte *Compoziții* am redat iubirea fără margini, resemnarea uneori, noblețea și umanitatea de care am fost cuprins (apropiindu-mă de oameni) și mai ales aceste teme, fiind că acestea sînt sufletul meu, credința mea și fiind că altminteri și altceva nu puteam face“[12].

Sensibil și cultivat, gestul său sculptural primea intonații imnice, închinate afirmării esenței umane în tot ce are ea mai sublim ca ideal și ca mod de manifestare. Pe măsură ce timpul înainta, izolarea se destrăma, orizontul existenței sale înseninîndu-se și de aceea întruchipările plastice înregistrează trecerea de la ipostaza unor clamări elegiace în sfera unor trăiri de o factură mai dinamică, solară. Fruntea personajelor se ridică pentru a primi binecuvnîtarea luminii. Resursele lirice descătușate se revarsă viguros asupra formelor care-și adaugă noi valențe afective: de inocență, puritate, candoare și voluptate. După 1956 începe seria unor modelări în lut avînd ca pretext dulcea respirație a feminității. Va realiza acele suave *Maternități* sau unduioase *Nuduri,* de-un senzualism filtrat, concepute ca fructe și simbol al unei îmbietoare fecundități: *Nud culcat, Gingășie, Dragoste de mamă,* 1956 de la Muzeul de Artă al Republicii, *Adolescentă* (1957) sau *Maternitate* (1958). Trei statuete pe care le botează cu umor „glume de pămînt ars“ le oferă lui Blaga, care inspirat de voluptatea formelor va dedica sculptorului poezia „Péan pentru o tînără“, cu subtitlul dedicație: „Întruchipare în lut de Romul Ladea“.

Cu o selecție din aceste rodnice acumulări și împliniri, depășind opreliștile, Ladea deschide o semnificativă expoziție personală în sălile „Dalles“ din București (1958), manifestare patronată de Ministerul Învățămîntului și Culturii. Valoarea de excepție a manifestării avea să fie subliniată de afluența publicului și reacția favorabilă a presei. Cu acea ocazie, Dan Hăulică avansează cîteva considerații critice care i-au procurat mare satisfacție Maestrului, evocîndu-le adesea: „. . . Ladea a evitat palparea picturală a suprafețelor. A vrut să compună nu numai să exprime. Gestul căruia îi culegea înțelesurile l-a integrat în unitatea organică a insului. Dacă n-a făurit propriu-zis portrete, maestrul n-a urmărit să prindă în bronz doar fulgerări de intensă expresivitate: a sculptat în plinătatea forței lor morale oameni [. . .]. Forța sculptorului pe care cele dintîi creații ale sale au probat-o exemplar, cunoaște o elevație care o înnobilează [. . .]. Ladea este grav și în tandrețe“[13].

Ecourile favorabile ale expoziției din București (cu fondurile căpătate din achizițiile masive efectuate de Minister își cumpără o casă la Arcuda, la 24 Km de București) îi schimbă radical statutul existențial. Tot în 1958 primește din partea Fondului Plastic atelier la Cluj, pe strada Fîntînele 33, avînd astfel condiții prielnice pentru a desăvîrși cele două comenzi de busturi: *S. Petöfi* pentru Sighișoara și *S. Bărnuțiu* pentru Zalău (ambele dezvelite în 1959). Din 1 decembrie 1961 este reîncadrat la Institutul de Artă ca lector, profesînd pînă la imprevizibilul său sfîrșit, întîmplat la Arcuda, în 27 august 1970, ca urmare a unui atac de cord.

---

[12] Vezi nota 1.

[13] Dan Hăulică, *Expoziția Ladea,* în „Gazeta literară“, București, 19 iunie 1958.

Între timp, ca semn de recunoaștere a însemnatei sale contribuții la îmbogățirea statuarei românești, în 1964, i se acordă titlul de „Maestru emerit al artei".

Reintegrat în drepturile firești, după 1958, s-a văzut copleșit de solicitări, oferindu-i-se numeroase comenzi de artă monumentală. Se încerca parcă recuperarea hiatusului fortuit al evitării sale din cîmpul unor atît de importante împliniri pentru destinul unui artist. S-a angajat la lucru cu tineresc elan, lipsindu-i puterea să refuze subiecte extrem de dragi sufletului său, care-și dovedise prin timp — după propria-i expresie — o netăgăduită „dragoste de țară și moștenire". Nu a dispus însă întotdeauna de răgaz și inspirație pentru a-și decanta eforturile și a săvîrși opere pe măsura exigențelor impuse de logica transpunerii lor în spațiu. Faptul că unele lucrări își pierd din expresivitate se datorează și ambiției sculptorului de a le concepe la proporții umane, ceea ce intra în contradicție cu legile amplasării spațiale. S-au materializat totuși suficiente opere care să-l fixeze durabil între sculptorii români cu vocație și realizări de remarcabil monumentalist. Acestea ar fi *Horea* de la Albac și Cluj-Napoca (1964), *Rebreanu* de la Cluj-Napoca (1966) și Bistrița (1969), *Tinerețe* la Cluj-Napoca (1969), *Agârbiceanu* la Cluj-Napoca (1970), *Lucian Blaga* la Cluj-Napoca (1970) și Sebeș (1973), *dr. Petru Groza* la București (1971) și neîndoielnic cea mai grandioasă dintre împliniri: *Școala ardeleană* la Cluj-Napoca (1973). Alături de acestea, tot efortului său generos mai datorăm un *Rebreanu* la Prislop (1965), *Sadoveanu* la București (1967), *Avram Iancu* la Vidra și Huedin (1968), *René Jeannel* la Paris (1969), *Nicolae Bălcescu* la Cluj-Napoca (1974).

Prin ampla compoziție *Școala ardeleană* (lucrare la a cărei desăvîrșire și soluție ultimă și-a consumat ultimii doi ani ai vieții), Ladea adăuga creației sale o necontestată culme: „. . . Lucrez de multă vreme la *Școala ardeleană* — se confesa cîndva scuptorul. Nu vreau violență, nu vreau poză grandilocventă, vreau conținut sufletesc, noblețe, umanitate, demnitate fără umilință, adică vreau să descriu însăși viața acestor mari cărturari"[14]. Acea „descriere" la care se referea Ladea se traducea de fapt printr-o rară capacitate — semn al genialității sculptorului — ca printr-un limbaj specific artei statuare să eternizeze constante spirituale caracteristice neamului său.

*

* *

Stimate maestre[15], ați putea să precizați cam în care moment al vieții vi s-a conturat gîndul de a deveni sculptor?

— *Eram elev al școlii de arte și meserii din Timișoara cînd am observat că materia ascultă și se subordonează la glasul sufletului meu. În plus de aceasta în discuțiile avute atunci cu profesorul-sculptor Traian Novac mi s-a precizat ca un imperativ al vieții necesitatea de a sădi în pămîntul natal monumente.*

Dar drumul spre afirmare n-a fost deloc neted. Cum n-ați abdicat în fața atîtor opreliști?

— *Am moștenit de la părinți, țărani simpli și vrednici, o viguroasă tenacitate a firii. Am mai moștenit de la ei sărăcia, această înaltă școală*

---

[14] Romul Ladea, *Confesiune*, în „Tribuna", Cluj, 28 decembrie 1967.

[15] Discuții purtate în mai—iunie 1970, vizînd organizarea în 1971 a unei retrospective aniversare la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca.

care te duce pe drumurile cele mai variate ale vieții, te învață la luptă, răbdare, omenie, îți deschide ochii ca să privești cu înțelegere realitatea înconjurătoare, te învață să gîndești cu curaj, să ai dragoste și încredere în om și că munca necurmată învinge totul. Așadar, tenacitate, seriozitate, chibzuială în lucru o dată început, am învățat și am moștenit de la părinții mei tot ceea ce trebuie să stea de cînd e lumea la baza oricărei vieți de creator . . .

Ajuns la Paris v-ați confruntat cu experiențe diverse, aderînd, după cum o spun însemnările publicate în 1926 la Arad, dar mai ales opera dumneavoastră, la spiritul unei solide arhitecturări a formelor, specific viziunii lui Bourdelle. De ce n-ați mers pe drumul lui Brâncuși, în atelierul căruia ați lucrat și pe care, pe măsură ce-l înțelegeați, tot mai mult îl admirați?

— *Adeziunea la un stil nu-i doar o problemă de voință. Fiecare trebuie mai întîi să-și cunoască structurile temperamentale determinante în manifestarea ca artist. Eu aveam o fire energică, tumultuoasă, care simțea în voința constructivă a lui Bourdelle o afinitate și-o direcție demnă de urmat. Concepția artistică a lui Brâncuși întemeiată pe stilizarea și esențializarea formei la extrem, manifestate în temeiul unei profunde motivații filosofice, era prea evoluată pentru genul de artă pe care urma să-l desăvîrșesc în contact cu realitățile românești ale vremii respective. M-a preocupat mult în viață cum exprim un gînd, un sentiment, dar și cui mă adresez. De aceea, am fost mai mult preocupat de fondul artei și al omului decît de aspectul formal. Nu știu dacă a fost bine sau rău, dar eu așa am făcut.*

Ca să rămînem în sfera înrîuririlor posibile, știu că v-a plăcut mult Mestrovič.

— *Am avut și am încă un adevărat cult pentru el. M-a impresionat întotdeauna acea grandoare fără emfază a sculpturii sale, acea măreție în simplitate a formelor care descindeau parcă dintr-un timp imemorial. Purta în sine simțul eternității.*

Dincolo de afinitățile posibile, efect al unui larg orizont al informării, opera dumneavoastră rămîne proba unei admirabile descendențe din substanța spiritualității românești, continuîndu-i trăsăturile și universalizîndu-i rezonanțele.

— *Principal pentru un artist e să știe să observe și să-și apropie lucrurile vieții cu dragoste. Așa cum am mai spus-o, moșii, strămoșii mi-au lăsat o arhitectură, o doină, o credință. Iată formula mea estetică de la care am plecat, urmîndu-mi calea într-o permanentă confruntare de suflet cu universul moștenirile viabile de care m-am simțit permanent cuprins și stăpînit. Poate de aceea și opera se manifestă ca o emanație sinceră și curată a acestei afinități.*

Acum cînd opera dumneavoastră s-a ramificat la dimensiuni atît de larg cuprinzătoare, greu de intuit inițial, ce fapte regretați?

— *Regret mult că în tinerețe n-am întîlnit climatul necesar pentru ca înfăptuirile mele să se poată transpune în spații publice, așa cum le-am conceput în atelier. Prea am fost nevoit să mă „cuminț esc", să-mi temperez elanurile, să confer expresii ponderate unor forme care aveau nevoie de muchii și pronunțată verticalitate. Ce mult mi-am dorit să mi se ofere un spațiu pentru implîntarea acelui grandios personaj de basm Iovan Iorgovan, simbol al victoriei forțelor binelui, atît de necesară și-n confruntările de astăzi.*

În viață ați împărțit cu dărnicie timpul în companii cu numeroșii dumneavoastră prieteni și admiratori. Nu v-ați reproșat niciodată această generoasă deschidere a sufletului?

— *Fiind o fire sociabilă și comunicativă mi-a plăcut foarte mult să mă întreţin cu prietenii. Dar o știi și dumneata din întîlnirile săptămînale ce le aveam la Cluj, orice companie o concepeam ca o confruntare de spirit, să ne completăm reciproc cu ceva. Sever la respectarea acestei condiții m-am scăpat ușor de vecinătatea unor simpli trecători.*

Apropo de acele întîlniri, toată lumea era impresionată de întinderea cunoștințelor dumneavoastră în diversele domenii ale culturii. Cum și cînd s-au acumulat ele?

— *Lectura a fost o mare pasiune a vieții mele, de aceea i-am și conferit timp fără opreliști. Cum eram preocupat să modelez, să eternizez în materia inertă gînduri, sentimente dintre cele mai diverse, citeam tot ceea ce puteam procura pentru a-mi determina precis lumea, atmosfera reală în care s-a manifestat viitorul meu personaj-model.*

Într-adevăr, fără informare nu poți deveni profund și autentic. Ați avut mulți elevi și studenți care v-au iubit pînă la venerație. Toți din cei în care ați investit încredere s-au și realizat?

— *Împlinirea unui destin artistic e în directă relație nu numai cu talentul, ci și cu capacitatea de a înfrunta și depăși opreliștile. Trecînd pragul din școală către viață trebuie să-ți urmărești cu abnegație idealul, să nu faci concesii prea dese solicitărilor laterale.*

Cu doi ani în urmă, într-un moment de derută al vieții mele, v-ați împotrivit gîndului meu de a părăsi Clujul și a mă stabili în capitală. Pe ce se întemeia reacția?

— *Simțeam că este nevoie de tineri pasionați care să ilumineze prin cercetările lor aspecte încă prea puțin cunoscute ale trecutului și prezentului nostru artistic.*

Ați fost și-ați rămas un mare generos, preocupîndu-vă mereu gîndul la reala dimensionare a artei românești în conștiința noastră și a lumii.

JULIUS PODLIPNY

În 1926 se îndrepta către Sânandrei, un sat din Banat, tînărul slovac Julius Podlipny (născut în 12 aprilie 1898 la Bratislava), voind să scape de persecuțiile autorităților maghiare care nu puteau uita atitudinea și convingerile sale deschis democratice manifestate în timpul revoluției din Ungaria (1918). Căuta refugiu la un prieten, dr. A. Lichtfuss. Absurdul face însă ca acesta să se stingă subit din viață, încît Podlipny se trezește în țară străină, cu resurse minime. Amintindu-și că la Timișoara avea un coleg de la Academia budapestană de Arte Frumoase, pe pictorul Adalbert Varga, ia calea spre capitala Banatului, stabilindu-se definitiv aici. România avea să devină, deci, patria sa adoptivă, spațiul fertil afirmării sale artistice. Împreună cu Varga va înființa o școală liberă de artă (cu sediul în propriul atelier, în același timp și casă), întreținîndu-se mult timp cu modestele resurse provenite din taxele de școlarizare ale cursanților, cu toate că celor săraci le va accepta frecvența gratuit.

Julius Podlipny era inițiat în probleme de artă plastică, întrucît studiase cu Ștefan Réti în cadrul Academiei de Artă, afirmîndu-se repede ca un talent de excepție. Calitatea artistică a lucrărilor de la sfîrșitul primului an școlar îi asigură Premiul I, echivalînd cu o bursă de studii, în baza căreia afectuează practica de vară în cadrul Coloniei de pictură de la Baia Mare (1918). Peste un an va activa în ambianța Coloniei de pictură de la Kecskemét, fiind ales secretar al Sindicatului tinerilor artiști plastici din Ungaria. Investitura reprezenta nu numai semnul admirației față de remarcabila sa vocație artistică, ci și față de concepțiile înaintate ale gîndului, animate de un mare simț al dreptății, care-l făcuse să fraternizeze de timpuriu cu soarta mulțimii asuprite.

Mobilul sentimentelor și pornirilor sale umaniste avea ca sursă amintirea momentelor de durere, mizerie și suferință care s-au așternut asupra propriei existențe. Cele două accidente de cale ferată în urma cărora avea să-și piartă într-unul brațul drept (1904) și în altul tatăl, muncitor la căile ferate (1907) transferă mamei sarcina de a asigura singură hrana celor nouă copii. Repetatele clipe de restriște i-au sacrificat copilăria și adolescența, aruncînd asupra lor umbra unor adînci tenebre. Privind în jur observă că soarta-i dezolantă nu e un caz singular. În Bratislava natală sau în capitala Ungariei (unde familia se stabilise definitiv din 1912), pe străzile largi, dar mai ales în cartierele mărginașe, sordide, mizeria se întîlnea la tot pasul, *coloana dezmoșteniților* amplificîndu-se în urma războiului. Caută să se apropie de aceste destine, să le înțeleagă

împărtășindu-le durerea, transfigurîndu-le apoi în dureroase ipostaze. Încremenite în suferință, aceste existențe ne apar aureolate de o nobilă demnitate. Figurile sînt fixate de obicei în prim plan, proiectîndu-le pe un ecran luminos, în limitele unui verism de o crudă obiectivitate (a se vedea îndeosebi portretele de bătrîni din colecția artistului și de la Muzeul Banatului, Timișoara). Într-o colecție particulară din Timișoara se află două portrete realizate în cărbune (conté) în jurul anului 1919, în care Podlipny — încă student — dovedește o siguranță a caracterizării ce merge pînă la tipic. Chipul tînărului, cuprins de o vagă suferință este de-o melancolie tipic slavă. În schimb, cel al bătrînului, are în priviri ceva fascinant, demonic, ilustrînd cu strălucire un personaj dostoievskian.

Întreagă această umanitate învăluită de tenebre este redată magistral prin intermediul estompei. Cărbunele este difuzat pe suprafața hîrtiei prin modulații variate de umbre și lumini care se intrepătrund fără a crea contraste. Această interferare a accentelor, prin subtile stingeri tonale, i-a particularizat stilul, situîndu-l în timp printre maeștrii efectelor expresive ale raportului alb-negru. Va participa mai întîi cu asemenea lucrări la diverse expoziții colective din capitala ungară, la Débreczin, la Saloinul oficial, în 1923 primind chiar mențiune pentru lucrările *Muzicant cerșetor* și *Mama cosînd*.

Stabilit la Timișoara, Podlipny își continuă opera, păstrîndu-și viziunea în sfera acelorași coordonate tematice și stilistice. Tehnica preferată rămîne cărbunele, dar apar și cîteva transpuneri în ulei, alcătuite din game surde de ocru, gri și brun, realizînd atmosfere apăsătoare, reci *(Peisaj cu cumpănă, Fetiță cu găleată, Muzicantul cerșetor)*. Sentimentul dominant este cel de solitudine și anxietate. Cu lucrările nou create și cele păstrate prin mape organizează o primă expoziție personală la Timișoara (1927), în spațiul propriului atelier.

Cum interesul față de preocupările sale artistice se amplifica, în anul 1928 artistul acceptă invitația de a organiza o nouă personală în sălile „Asociațiunii culturale din Banat", Timișoara. Public și presă recunosc unanim statutul de *eveniment* al manifestării. Sesizînd „întreaga muzicalitate dramatică a acestei creații care iese din obișnuita temperatură artistică de azi", istoricul și criticul de artă Ioachim Miloia (director din acel an al Muzeului bănățean) îi va reliefa și sensurile ei universale: „. . . Arta lui Podlipny nu se poate localiza. Figurile sale, peisajele . . . nu sînt realitate. Ele sînt forma concretă a unor senzații, a unor gînduri, ce s-au format și au crescut în sufletul artistului. El nu înfățișează oameni, ci *umanul* . . .", subliniind apoi întreaga finalitate socială a acestei arte: „El a luat cîteva tipuri reprezentative a celor umili, le-a pus înaintea noastră dezbrăcați de răutate și îmbrăcați în atmosfera unui martiraj senin. Dragostea umanitară a artistului ne apropie și sufletele noastre de nenorocirea lor înțelegînd-o și îndemnîndu-ne să nu trecem nepăsători pe lîngă ea, ci a căuta mijlocirea unei alinări. Aceasta este valoarea moralizatoare a artei lui Podlipny". În finalul cronicii, observîndu-i tendința de a părăsi uleiul, folosindu-se îndeosebi de uneltele graficii, Miloia conchide „Cărbunele este elementul pe care-l folosește magistral. E ceva proaspăt, ceva viu, în suprafețele catifelate ale cărbunelui, ceva ce ne mișcă, ce ne atrage. Este viața prinsă în întreaga ei pulsație"[1].

[1] Ioachim Miloia, *Pictorul Iuliu Podlipny*, în „Banatul", Timișoara, august—septembrie 1928, p. 64—71.

Cele mai reprezentative lucrări au fost comentate și reproduse în presă: *Orbii, Spălătoreasă, Procesiune, Pescari orbi, Paharul cu vin, Dunărea la Zebegény, Artistul în atelier, Modelul*, rezolvate în cărbune sau pastel, iar în ulei *Muzicant cerșetor, Peisaj pe Dunăre, Pereche bătrînă.* În cadrul ansamblului expozițional își anunțau viguros prezența semnele unei modificări a intensității expresive. Față de lucrările de început unde făpturile apăreau mîngîiate de lumini blînde, trezind o emotivitate de nuanță compasivă *(Portret de bătrîn, Spălătoreasă)* în cele mai noi energiile nu mai pot fi menținute numai în starea lor potențială, răbufnind în înflăcărate strigăte de revoltă. Inconștientul sensibilizat pune stăpînire pe reprezentarea artistică, dinamica tonalităților dominînd pe aceea a formei. Artistul se detașează de imanența lucrurilor refugiindu-se în zona unei cosmogonii de o evidență tragică. Spațiul reprezentat primește inflexiuni dramatice, lumina desfășurîndu-se fascicular, prin infiltrări și apariții violente *(Păstorii, Refugiata* din colecția Aurel Ciupe, *Peisaj pe Dunăre)*. Într-un asemenea spațiu siluetele îți lasă impresia că plutesc într-un dans halucinant, stăpînite de revelații *(Procesiune, Orbii, Pescari orbi, Drumul vieții* ș.a.).

Orientîndu-ne după maxima exteriorizare a subiectivității ce atingea adesea paroxismul, opera lui Julius Podlipny aderă pregnant unui expresionism virulent, cu soluții patetice. Timbrul unor astfel de transpuneri merita să-și dezvăluie intonațiile și dincolo de limitele orașului în care artistul activa. De aceea, ascultînd și îndemnul numeroșilor săi admiratori trimite două lucrări: *Vestonul alb* și *Durere* la Salonul oficial de desen și gravură din 1928, București, pentru ca un an mai tîrziu iubitorii de artă din capitală să-și confrunte retina și sufletul cu un masiv grupaj de lucrări ale artistului din Timișoara, expuse în sala Academiei artelor decorative. George Călinescu va reproduce în „Viața literară" cîteva lucrări, sugerîndu-i lui Adrian Maniu să scrie o cronică din care vom cita în continuare: „. . . În nuvelele lui Edgar Poe și Hofmann regăsim același fantastic ce trece de la geniu la nebunie. Pictura cunoaște în secolele trecute viziunile lui Grünewald, Brueghel, Goya și mai recent pe Van Gogh și Ensor, care au rătăcit și ei în splendide nopți de vraje blestemate, trăite în pragul lumilor ireale. Și tînărul artist din Timișoara merge singur pe același drum sub bolți de negură cerească, urmat de orbi pe care suferința, boala, mizeria i-a schimonosit, i-a torturat, i-a urîțit și i-a sfințit de durere. Pentru cîțiva aleși, în altă țară, Podlipny ar fi un mare prețuit de-acum"[2].

Că depășise sfera interesului local o dovedește cu prisosință și invitația de a participa la expoziția „Munca și arta", deschisă la Cluj în octombrie 1928. Impresionați de vigoarea și modernitatea lucrărilor prezentate de Podlipny, inițiatorii societății „Barabás Miklós Céh" îl conving să expună la manifestarea expozițională, organizată tot la Cluj în martie 1930, acțiune care echivalează cu întemeierea acelei comunități de breaslă ce urmărea „a cîștiga noi membri, artiști ardeleni [. . .], cu tendințe progresiste asemănătoare"[3]. Podlipny participa cu 40 de desene și pasteluri, toate fiindu-i achiziționate. Presa clujeană se va ocupa cu mult

---

[2] Adrian Maniu, *Iuliu Podlipny*, în „Viața literară", București, 30 martie — 13 aprilie 1929, p. 2.

[3] j.a., *Barabás Miklós Céh alakult, amely egyelöre kilenc erdélyi müvészt tömöritett* („S-a constituit breasla Barabás Miklós care deocamdată cuprinde nouă artiști ardeleni"), în „Keleti Ujság" („Gazeta de Est"), Cluj, 22 martie 1930, p. 2.

interes de comentarea evenimentului. Artistul timișorean i s-a impus cronicarului revistei „Societatea de mîine“ ca cel mai valoros expozant, considerîndu-l că „ar face cinste oricărei națiii civilizate. Desenele lui dezvăluie un suflet frămîntat de probleme umane, chinuit de tragicul existenței pînă la halucinație“[4]. Subliniind — între altele — că pe artist îl interesează „problemele lumii de azi“, semnatarul cronicii din „Keleti Ujság“ („Gazeta de Est“) afirma în final că „. . . în el artiștii ardeleni ar putea să-l cunoască pe cel mai bun ilustrator de carte“[5]. În sfîrșit, în paginile ziarului „Patria“ întîlnim referințe extrem de prețioase privind originalitatea limbajului: „. . . preocuparea principală a acestui artist e lumina, care pentru el nu se reduce la simplu plan colorat mai deschis; pentru dînsul lumina izbucnește în valuri, în șuvoaie, e condusă în tablou și tratată ca ființă, nu ca efect. Desenul, rezultat a numeroase studii, e impecabil [. . .]. Prin iluminata redare a chinurilor destinului, prin umanitatea lui merge paralel cu Gorki și mai ales cu zbuciumul lui Dostoievski. În toate lucrările acestui artist se simte originea sa slavonă“. Tot în această cronică se fac analize pertinente lucrărilor: *Crist de tinichea, Stăpînul, Orbii, Cerșetorul, Mama.* Compozițiile *Harmonicarii, Cerșetorii, Cheful cerșetorilor* erau considerate „profund dramatice“, iar *Autoportretul* „de-o justețe și expresivitate rară“[6].

În decembrie 1930 Podlipny se numără printre numele reprezentative ale „Salonului artei bănățene“, deschis la Timișoara, ocazie în care i se conferă Premiul I la pictură (alături de Aurel Ciupe și Franz Ferch). La sculptură primiseră Romul Ladea și Ferdinand Gallas. I se achiziționează alte două lucrări pentru Muzeul Banatului: *Cheful cerșetorilor* și *Doi bătrîni*. Întîmplarea fericită face ca marele nostru istoric Nicolae Iorga (în calitate de prim-ministru), aflat la Timișoara, să viziteze și Muzeul, văzîndu-i cîteva din lucrările expuse. Plăcut impresionat de expresivitatea particulară a imaginilor, primul ministru îl invită la Vălenii de Munte, promițîndu-i și o bursă în străinătate. Într-adevăr, va participa la cursurile Universității de Vară de la Văleni (1931), dar nu va beneficia de bursă de studii, întrucît în 31 mai 1932 guvernul Iorga-Argetoianu demisionează.

Ca o culme a intensității dramatice pe care o atinseră lucrările lui Julius Podlipny din anii 1931—1933 se situează compozițiile *Pieta, Drumul* și *Călugărul*, toate rezolvate în cărbune. Temă frecventă în epocă; mult îndrăgită de expresioniști, *Pieta* este soluționată cu un patos ce amintește de transcendentalismul expresiei gotice. Lumina se răsfrînge atît de violent asupra formelor încît figurile par cuprinse de flăcări. Conturele abrupte, fixate pe diagonale ce se întretaie cu fermitate, ne poartă gîndul spre exasperarea lineară a lui Grünewald. În celelalte două lucrări apelează la accentuate stilizări, alungind extatic figurile care primesc ipostaze hieratice, apropiate ca factură de chipurile iconografice din ctitoriile monahale.

Anul 1934 aduce cîteva schimbări importante în biografia sa, care vor modifica pregnant optica sa existențială. Un prim argument îl constituie căsătoria cu pictorița Ana Gál, întemeind astfel o *familie*. Din februarie

---

[4] * * *, *În jurul unei expoziții minoritare de artă plastică*, în „Societatea de mîine“, Cluj, 1 aprilie 1930, p. 141.

[5] * * *, *A Barabás Miklós Céh kiállitása* („Expoziția breslei Barabás Miklós“), în „Keleti Újság“ („Gazeta de Est“), Cluj, 28 martie 1930.

[6] C.S., *Plastica: J. Podlipny — F. Gallas*, în „Patria“, Cluj, 31 martie 1930, p. 6.

va fi numit (odată cu Aurel Popp, care va sta numai un semstru) profesor la Școala de Arte Frumoase din Timișoara (devenită Academie în 1935), urmînd să predea desenul. Va avea, în sfîrșit, o slujbă unde-și putea manifesta o reală și pasionantă vocație didactică. Obișnuia să explice simplu, la obiect, corectînd cu maximum de eficacitate, motiv pentru care va fi iubit de elevi pînă la venerație. Pe cei cu talent mai deosebit îi invita în propriul atelier oferindu-le teme și îndrumări suplimentare fără a pretinde vreodată recompensă. Profesînd mai bine de trei decenii (în învățămîntul academic pînă în 1941, apoi în cadrul Școlii de Arte Decorative, devenită din 1948 școală medie de artă plastică) cu o exigență dusă pînă la severitate, întodeauna însă drept, a contribuit decisiv la dezvoltarea sensibilității a numeroase talente. Iar satisfacțiile n-au fost rare. De cîte ori vreun elev devenit artist tipărea catalog pentru o expoziție personală, numele și rolul său de „maestru" figurau fără ezitare. Un asemenea regim al venerabilei recunoașteri prin timp l-au avut doar marii dascăli: Paciurea, Ressu, Tonitza, Baba, Ciucurencu, Bogdan, Ladea . . .

În planul creației, modificarea fondului afectiv va antrena o temperare a acelei exasperări a expresiei, făcîndu-și loc mai puternic în sfera limbajului o componentă constructivă. O relevă mai întîi un portret al *Mamei* (revăzută cu ocazia unei vizite pe care o face rudelor la Bratislava, în 1934), lucrat în conté, în care caracterul ferm al construcției imprimă formelor o soliditate și volumetrie ce tinde parcă să se desprindă de fond. Văzută din profil, fizionomia degajă o atitudine demnă, însă privirea, dar mai ales gura strînsă într-un rictus amar, trădează efectul dureros al unei aspre solicitări.

Prin anii 1935—1936 Podlipny a avut unele momente cînd exercițiul său plastic s-a materializat în jocuri ale fanteziei, circiumscrise unei pure plasticizări. Artistul care a făcut din lumină poetica unei întregi viziuni va renunța uneori la modelul clasic al valorilor tonale, străjuite pe alocuri de clare delimitări lineare, pentru a proiecta în suprafață fîșii de lumină unitară, inventată, provocînd dezarticularea formei care se divizează în multiple benzi poligonale. Datașate de forma reală, aceste fragmente geometrizante sînt riguros ordonate în spațiu, obsesiva arhitecturare pe verticală a formelor și fascicolelor de lumină afirmînd primordialitatea atitudinii spirituale (vezi îndeosebi *Revelația* și *Idiotul* din colecția artistului). Aceste experimentări, curînd părăsite, n-au rămas fără efecte, adăugînd un plus de inventivitate și dinamism soluțiilor compoziționale. O demonstrează convingător seria de acuarele și desene, executate în practica de vară a anului 1936, cînd se afla cu studenții la Lipova.

Către sfîrșitul deceniului al patrulea creația lui Julius Podlipny se îmbogățește cu cîteva teme în care va eterniza nu evidența instantaneului dramatic, ci ideea în sine a muncii *(Tăietori de lemne, Femeie cărînd vreascuri, Spălătoreasă la rîu* sau *Pescarul)*. De aceea, personajele apar în spații imaginate, atemporale. În pastelul *Tăietori de lemne* (Muzeul Banatului) decorativismul planurilor face vizibilă existența unei logici prestabilite care ordonează formele în succesiuni ritmice. Și eclerajul relevă o altă logică decît cea recomandată de inefabilul naturii. Întîlnim o lumină spectrală, pulverizată asupra maselor cromatice care se descompun în irizații multicolore. Într-un alt pastel *Femeie cărînd vreascuri* (tot la Muzeul Banatului) masa aproape informă a siluetei este proiectată

pe un ecran de reflexe. Într-o asemenea imagine spațiul și timpul nu pot fi identificate.

Altădată, interesul față de freamătul diurn al umanității îi procură o mare bucurie a dezvăluirii sentimentului gingaș al dragostei filiale *(Familie de orbi,* 1938, colecție particulară, Timișoara). Seninul acelor ani avea să adauge expresiei și intonații de-o pătrunzătoare rezonanță lirică, fapt confirmat și de peisajele în pastel din colecția Muzeului bănățean: *Peisaj cu case și sălcii, Peisaj — alee în pădure,* ambele din 1937. Este caracteristic acestor lucrări, ca de altfel și compozițiilor *Tăietori de lemne, Femeie cărînd vreascuri, Pescar,* o rafinată orchestrare a tonurilor, obținîndu-se stingeri tonale ce se rarefiază către spațiul unor diafane imaterializări, de-o tainică frumusețe.

Dar seninul acestor clipe avea să fie curînd întunecat de acțiunile brutale ale forțelor fasciste care suprimînd independența Austriei și Cehoslovaciei anunțau vremuri tot mai tulburi. Spiritul său lucid, însetat de dreptate, se va afilia glasului rațiunii, din 1938 asociindu-se comuniștilor din România. Atelierul său din strada 1 Decembrie nr. 84 devine sediul unei tipografii ilegale, unde (la început rudimentar, apoi cu mijloace adecvate) se vor multiplica materiale de propagandă, pe care noaptea le difuza. Ladea a fost adesea sfătuit de către agenții siguranței să-i stăvilească manifestările sale agitatorice (fiind identificat datorită infirmității sale, care-i impune gesturi specifice), dar el a continuat să riște pînă la triumful formelor democratice de afirmare socială.

Cum în timpul celui de al doilea război mondial se amplifică la proporții îngrijorătoare efectele mizeriei și suferinței, revin în creația sa acele chipuri și destine care plutesc fără speranțe, copleșite de spaime și incertitudini. Limbajul devine și mai sintetic cum se poate observa și din compoziția cu *Cerșetori* (1941) în care două siluete se arcuiesc sub povara anilor și durerilor, împietrite în gesturi grave, ca două mase amorfe, monolitice. Cu asemenea lucrări și cu altele mai vechi participă mai întîi la ampla sinteză a spiritului bănățean: Retrospectiva cărții, artelor plastice și a graficii românești din Banat, Timișoara, decembrie 1941, iar în mai 1942 deschide o expoziție personală la București. Nutrea convingerea în forța artei de a solidariza spiritele către acțiuni raționale, umanitariste, dincolo de capacitatea sa de consolare a suferinței celor mulți. Văzîndu-i lucrările, George Oprescu le credea „opere îndelung gîndite, ieșite dintr-o meditație gravă, uneori tristă și nu lipsită de intenții simbolice"[7]. Pe de altă parte, Ion Vlasiu (care-l cunoștea bine de la Timișoara) dezvăluie efectele interesante ale luminii în creația lui Podlipny: „. . . artistul apelează la lumină nu ca la un simplu mijloc de a pune forma în evidență, ci plină de o puternică forță [. . .]. Această lumină transcende și transfigurează materia. Subiectele sînt astfel ridicate de la nivelul cotidian și proiectate pe un cadru de lărgimi și sensuri cosmice [. . .]. În cadrul unei viziuni expresioniste artistul prezintă un grup de aspecte sociale [. . .] al căror dramatism este de o rară calitate umană"[8].

După instaurarea la conducerea destinelor țării a regimului democrat popular, Julius Podlipny continuă cu aceeași pasiune întregirea operei, arătîndu-se interesat a face cunoscute valențele afective ale colectivității umane cu care venea în contact. Transformările radicale pe-

---

[7] George Oprescu, *Alte expoziții din luna mai,* în „Universul", București, 22 mai 1942.

[8] Ion Vlasiu, *Iuliu Podlipny,* în „Luceafărul", Sibiu, mai 1942.

trecute în structura societății românești determină dispariția treptată a inechităților sociale și a mizeriei. Dispare și teama în fața existenței. Omului contemporan îi era caracteristică meditația profundă asupra faptelor sale ce urmau să se împlinească sub filtrul unei tot mai elevate conștientizări. Excelent cunoscător al psihologiei umane, artistului timișorean nu-i puteau scăpa semnele freamătului autentic al vieții. De aceea, lucrările finalizate în anii 1945—46 vor reliefa perfectul acord al sensibilității sale cu realitatea amănuntelor de viață evocate. Valabilitatea celor afirmate este confirmată și de considerațiile din cronica lui Aurel Ciupe, încurajate de noua dimensiune a intensității expresive desprinsă din lucrările expuse de Podlipny la Salonul bănățean din 1946: „El știe să aleagă tot ceea ce este esențial și caracteristic în modele sale, tot ceea ce este permanent și uman". Artistul era stăpînit de „dorul după o viață mai liniștită, mai calmă, mai senină, mai lipsită de zbucium. Sub vraja acestei dorinți sufletul revoluționar al militantului se înseninează și atunci solitarul revoltat devine visător. În acele clipe se zămislesc în mintea sa lucrări cu subiecte molcome ca *Pescarul*, *În parc* ș.a."[9].

Reală, domolirea spiritului său nu demult atît de virulent nu însemna fixarea tuturor notațiilor sub semnul unor „molcome" reprezentări. Tensiunea, vigoarea dezvăluirii vibrațiilor universului lăuntric rămîne încă o particularitate temperamentală și stilistică. Ne-o arată și desenele din colecția secției de artă a Muzeului din Timișoara *(Bătrîn îngîndurat, Cerșetor, Spălătoreasa,* toate din 1946), rezolvate prin traiecte lineare prelungi, pline de siguranță și nerv, în interiorul cărora se desfășurau interferențele de umbră-lumină. În locul exersării cu valori tonale care provocau o fluidizare a formelor, după 1945 dominantă devine preferința pentru proiectarea volumetrică a motivelor, de-o statică soliditate. Revine deci la acea voință constructivă din anii 1934—1938, cînd conture ferme delimitau forme robuste, de-o viguroasă monumentalitate. Consecință a unei lăudabile discipline formale, lucrările lui Podlipny de la sfîrșitul deceniului al cincilea și începutul celui următor vor fi catalogate drept „formaliste". Tonul l-a dat un comentariu pe marginea celor 40 de lucrări expuse de Julius Podlipny la regionala bănățeană din 1948. După ce i se recunoaște acea rară calitate a „pătrunderii esențialului unei figuri umane" și „puterea lui de sinteză", în final i se reproșează că „se mai întrevăd însă în unele din desenele sale anumite tendințe formaliste cu rădăcini în expresionism, menite fără îndoială să dispară"[10].

În pofida unei asemenea „recomandări", Podlipny nu-și modifică stilul, dar timp de aproape două decenii va lucra sporadic, revărsîndu-și prinosul energiilor sale în munca de la catedră. Va rezista eroic unor tentante invitații de a profesa în cadrul Institutelor de artă plastică din București și Cluj, convins că și la Timișoara își poate afla suficiente satisfacții în activitatea didactică. Dintre cei care s-au bucurat de temeinica sa îndrumare amintim pe Traian Brădean, Lidia Ciolac, Dumitru Cionca, Alexandru Cristea, Diodor Dure, Eftimie Modîlcă, Mihai Barbu etc.

Se manifestă cu aceeași pasiune în planul creației cînd se iscau subiecte capabile să-i solicite întreaga măiestrie a modalităților stilistice și profunzime a trăirilor. Un astfel de subiect l-au constituit realitățile di-

---

[9] Aurel Ciupe, *Iuliu Podlipny*, în „Vrerea", Timișoara, aprilie—mai 1946.
[10] Radu Bogdan, *Expoziția regională de artă plastică a Banatului*, în „Contemporanul", București, 26 noiembrie 1948.

verselor răscoale țărănești. Evocarea s-a divizat în două cicluri: *răscoala lui Doja* și *1907*. Două compoziții în cărbune au pătruns în patrimoniul Muzeului din Timișoara, surprinzătoare prin forța de a sintetiza — cu mijloace plastice — esența evenimentelor. Într-o primă imagine personajele dispuse pe două diagonale înaintează și se contopesc într-un prim-plan, robustețea siluetelor lăsînd impresia că formele se decupează și ies în afara cadrului. Asprimea chipurilor, mutilate de suferință, poartă în sine ecoul unor dure confruntări sociale. În cealaltă compoziție asociază un blid gol, o coasă și o piatră de ascuțit, creînd o atmosferă austeră ce indică prin sugestivitatea motivelor reprezentate mobilul revoltei populare: munca epuizantă și absența totală a hranei.

Interesante prin veridicitatea expresiei se arată și portretele, definind fizionomii și caractere ale oamenilor prezentului nostru socialist: *Sudor, Rotarul evidențiat, Miner bătrîn*. Uneori transpunerea primește direcții metaforice sau aluzii simbolice, cum se poate intui din lectura motivelor distribuite în *naturile statice* sau în compozițiile *Montarea uzinei la Reșița, Despărțire*, din ciclul *1907*, *Ilegaliști* (1968).

Peisajele consemnate cu prilejul unor popasuri la Hațeg, Feneș sau Gărîna (1962—1964) sînt de o factură mai liberă, integrate unei viziuni post-impresioniste, îmbinată cu tendințe constructiviste. Elementele oferite de natură sînt încadrate în sfera sensibilității, fiind transfigurate și ordonate în veritabile sinteze afective.

Un capitol important al operei lui Podlipny îl alcătuiesc *autoportretele*, tot mai numreoase în ultimul deceniu al creației. Artistul a mizat pe cunoașterea de sine pentru a lăsa mărturie timpului trăiri de-o covîrșitoare expresivitate: fermitate, dîrzenie, puritate morală, noblețe, îngîndurare, demnitate. Și-n toate vibrația unui caracter prob, de-o corectitudine dusă pînă la intransigență. La început, transpunerile (frontale, din profil, bust sau chiar figură întreagă) afirmau și preocupări de compoziție, de soluționare a unor asocieri cromatice de o proaspătă vitalitate. Pe măsura scurgerii vremii (transpunerile înregistrînd numai *capete)* se poate observa că armonizările încep să-și restrîngă registrul, preferîndu-se dominantele de griuri și ocruri pale, volumele volatilizîndu-se, părînd animate de sentimentul discret al unei devitalizări și iminente treceri. Fascinează în toate îndeosebi privirea, semn că spiritul își păstrează ardența. Avînd dificultăți cu vederea, înaintea unei operații de cataractă (1985, deci la 87 de ani) s-a autodefinit estompîndu-și fizionomia ce se pierde în cețurile misterului nocturn, lucrare mult admirată în sinteza plastică organizată de timișoreni în capitala țării (iunie 1985). După operație s-a conceput în cîteva ipostaze de-o virulență a tonalităților ce trăda o voință acerbă de reintegrare viguroasă în cuprinsul vieții reale.

În pofida atîtor lipsuri și privațiuni îndurate în prima jumătate a vieții, Julius Podlipny s-a bucurat de o admirabilă longevitate. Senectutea nu va consemna secătuirea forței creatoare. Dimpotrivă. Decantîndu-și bogata experiență și-a descoperit suficiente resurse pentru a încerca plăsmuirea unor noi sinteze cromatice (în ultimul deceniu preferînd tehnica pastelului) de-o valoare echivalentă celor mai fertile momente anterioare. Neîndoielnic, intonația nu va cunoaște fervoarea începuturilor, ci nobila simplitate a expresiei care, evitînd accidentalul, fixează motivului esența. Contrazicîndu-și venerabila vîrstă de octogenar va realiza acea sugestivă suită de peisaje (compuse imaginativ) în care simțim echi-

librul formal dintre obiect, stil și atmosferă. Structura cerebrală a firii s-a impus din nou ca factor ordonator al senzațiilor. De aceea, imaginile din natură sînt sustrase spectacolului efemer, fiind înscrise între permanențele ritmului universal. În locul identității ce cade în anecdotă, a realizat acea fascinantă poetizare a unui climat montan (care i-a procurat cîndva nepieritoare bucurii), misterioasele sale taine dăinuind în străfundurile memoriei sale afective *(Peisaj din Gărîna, Peisaj de toamnă, Peisaj cu căpițe de fîn, Peisaj cu brazi, Peisaj cu dealuri, Căpițe de fîn, Toamnă* etc.).

Substituindu-se localizărilor fortuite, limitative, opera lui Julius Podlipny se înscrie între permanențele spiritului creator uman.

*
* *

Maestre Podlipny[11], ați avut parte de o viață extrem de frămîntată. Cum v-ați strecurat printre atîtea opreliști?

— *Simplu: iubind viața. N-am cedat împrejurărilor de circumstanță. Mi-am urmărit cu multă rîvnă și încredere țelul. Nimic nu m-a abătut din gîndul meu. Am simțit chemarea artei și m-am sacrificat ei.*

Ce amintiri mai deosebite păstrați din timpul studiilor de specialitate?

— *Aș vrea să evoc numele distinsului meu profesor Ștefan Réti, om corect, competent și generos, care m-a scos din multe încurcături, dîndu-mi posibilitatea să-mi continui studiile după eliminarea — un timp — de la Academie, ca urmare a adeziunii mele fățișe la manifestările revendicative ale proletariatului în timpul revoluției din Ungaria, condusă de Béla Kun.*

Această simpatie față de acțiunile forțelor progresiste ale vremii ați manifestat-o și-n România.

— *În 1938, văzînd cum se extinde plaga fascistă în Europa, mi-am dat seama de necesitatea solidarizării conștiințelor, pentru a pune la timp stavilă acestui flagel. Din păcate nu s-a reușit. În arhivele statului din Timișoara se păstrează multe din afișele și manifestele pe care le-am multiplicat în tipografia ilegală ce-o aveam în incinta atelierului meu. Eu am tipărit primele afișe cu „Jos fascismul!", „Vrem pace și pîine!". Am fost ajutat de soția mea Ana Gál și de pictorul Ștefan Szönyi (fostul meu elev).*

O frumoasă manifestare, plină de umanitate, ați avut și față de elevii dumneavoastră care v-au și iubit mult.

— *Încă în cadrul școlii libere de artă, înființată împreună cu Varga Adalbert la Timișoara, în 1926, conducînd-o singur între 1931—1933, mi-am propus să fiu corect și cinstit față de cei care frecventau din sinceră pornire cursurile. Pe cei care nu aveau talent nu i-am păstrat, retrăgîndu-se și mai tîrziu mulțumindu-mi. Deoarece eu suferisem mult din cauza sărăciei, îndeletnicindu-mă de mic cu diverse munci ocazionale: vînzător de ziare, căruțaș, vizitiu, am supus la un tratament diferențiat pe cei care îmi frecventau atelierul. Dintre cei 30 de cursanți ai școlii libere, vreo 10 — fiind copii sărmani — i-am scutit de taxe pe întreaga durată a anului. Iar pentru a îndrăgi munca de creație îi obișnuisem să aibă fiecare la el un carnețel unde-și nota adesea aspecte ce-l impre-*

---

[11] Discuții purtate la Timișoara în aprilie 1983, cînd artistului i-a fost organizată de Muzeul Banatului o reprezentativă expoziție retrospectivă.

sionase în afara cadrului organizat al școlii. Le urmăream cu atenție evoluția, explicîndu-le cu franchețe ce e bine și ce e rău. I-am înțeles și mi i-am apropiat sufletește, convins că o școală nu e o cazarmă.

Dintre oamenii pe care i-ați întîlnit de cine v-au legat sentimente mai deosebite?

— În general, am fost o fire deschisă, căutînd să mă întrețin cu colegii, să mă confesez, să aflu noutăți. M-am simțit excelent în ambianța cercului profesoral de la școala și academia de arte frumoase din Timișoara, făcîndu-mi plăcere să-i amintesc pe Alexandru Popp, Victor Vlad, Catul Bogdan, Romul Ladea, Ștefan Gomboșiu, mai tîrziu activînd și alături de Aurel Ciupe, Vetro Artur, Simion Mărcuș. Dar cu deosebire, un om m-a ocrotit și sprijinit enorm, îndulcindu-mi multe din clipele amare din provizoratul vieții mele la Timișoara, cînd nu aveam nici cumpărători și nici o slujbă sigură: a fost superbul om, de aleasă cultură și sensibilitate, Ioachim Miloia, căruia nu numai eu, ci întreg Banatul îi datorează foarte mult. Tot grație lui am fost angajat provizoriu grafician-decorator la „Exploatarea cinematografică din Timișoara, în 1931, avînd astfel pe timp de opt ani siguranța unui salar fix.

Cum a luat ființă acea teribilă *coloană a dezmoșteniților* din creația dumneavoastră.

— Mie nu mi-a plăcut niciodată tematica impusă. Eu am exprimat spontan, rapid, ceea ce am simțit momentan. Subiectele mele au foarte rar ca suport un model, le-am transpus din substanța memoriei mele, din sufletul meu. Toate acele chinuite cazuri de oameni în suferință, nedreptățiți de soartă, eu i-am cunoscut direct în anii războiului prim mondial, dar și după aceea m-au îndurerat profund. Am simpatizat cu ei pentru că adesea nici condiția mea nu era departe de a lor. Am dormit ani de-a rîndul pe scînduri și-am mîncat improvizat. Redîndu-i cu frățească simpatie aveam impresia că fac o faptă bună, reliefînd altora durerea lor. Nădăjduiam la o amplificare a simpatiei și, de ce nu, la o ajutorare a lor.

Sinceră și directă manifestare a trăirilor interioare, arta dumneavoastră nu și-a căutat cu premeditare un stil!

— Totdeauna m-a preocupat gîndul ca ceea ce exprim să fie înțeles de oameni. Arta nu e modă, e ceva profund care se înnobilează cu sentimentul duratei. Principalul este conținutul. Ce vrei să spui? Ambiția e bună, mobilizează, dar nu e suficientă. Simțirea este un lucru extrem de important. Ea dă sens și motivație gestului artistic.

Ultimul deceniu vă este extrem de productiv. Există mai multe explicații?

— Prima și cea mai întemeiată este plăcerea instinctivă de a crea. Eu niciodată n-am făcut un lucru programatic. Am lucrat numai cînd am avut ceva de mărturisit. Simt încă forma, culoarea, dar o anumită stingere a tonurilor și asceză a liniei îmi trădează vîrsta.

Acesta nu-i un necaz, întrucît transpunerile exprimă încă la nivelul unei vîrste venerabile puterea de a spiritualiza și de a eterniza semnificațiile motivului invocat. Vă pregătiți pentru retrospectiva de nonagenar?

— Să nu forțăm timpul! Dacă e să fie n-o să-i lipsească „noutățile"!

II.
VIGUROASA MANIFESTARE A UNEI NOI GENERAȚII

PETRE ABRUDAN

Fiu de pădurar, născut în 8 iulie 1907 la Sutor, județul Sălaj, Petre Abrudan se va statornici după șase luni (cu întreaga familie) la Huedin, localitate care-și păstra pe-atunci o accentuată fizionomie și mentalitate rustică. Este motivul pentru care cei zece ani petrecuți aici îi vor marca profund ființa și cugetul, păstrînd pe întreaga durată a vieții un netăgăduit cult argumentelor ancestrale ale civilizației românești. O viguroasă structură a firii l-a făcut rezistent la asprele solicitări ale existenței din anii tinereții, îndîrjindu-i voința.

Era elev la Huedin cînd își trădează o incitantă pasiune pentru muzică și desen. Puțin mai tîrziu își cumpără o vioară de care nu se va despărți niciodată, găsind în acordurile sale limpezi prilej de tonifiere sufletească. Vocația muzicală a familiei e mărturisită și de fiica sa Codruța, absolventă a Conservatorului clujean, clasa de vioară. Și cealaltă pasiune — desenul — avea să-și păstreze viabilitatea, imprimînd preocupărilor sale artistice forță constructivă, o remarcabilă vitalitate.

Contactul cu universul trăirilor artistice nu s-a efectuat direct, cunoscînd accentuate sinuozități. După ce absolvă cursul secundar al gimnaziului (1921), timp de doi ani (1921—1923) urmează cursurile Școlii de Conductori Tehnici și ale Școlii Superioare de Comerț, pentru ca între 1923—1925 să devină ucenic-electrician și strungar la Cluj și Cîmpia Turzii. Reușind prin practicarea fotbalului (în cadrul clubului „Universității“ clujene) să-și cîștige mijloacele de subzistență, Abrudan dispune de timp pentru a frecventa (din decembrie 1925) atelierele Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Întreruptă în 1928 (cînd e încorporat), instrucția la școala de artă clujeană se continuă în intervalul 1930—1932 (avînd ca profesori pe Catul Bogdan, Aurel Ciupe și Anastase Demian).

O caracteristică tenacitate a firii l-a obișnuit cu practica lucrului solid și riguros, desăvîrșit după legile specifice construcției plastice. Stadiul evoluat al limbajului e probat atît de *Peisajul* acceptat la Salonul oficial din București (1931), dar mai ales de expoziția personală organizată la Cluj, expoziție considerată de presa vremii drept „o serioasă manifestare artistică“[1].

În 1933, cîntărind între cîteva ispititoare oferte (aspectul sportiv — fotbalul — avînd prioritate în solicitare), Abrudan optează pentru Baia Mare, oraș cu interesantă viață artistică. După orele de serviciu (era desenator tehnic la fabrica de acid sulfuric „Phönix“) întreține strînse re-

[1] Cronicar, *Prin expoziții: P. Abrudan*, în „Patria“, Cluj, 14 februarie 1932.

lații cu cercul de artiști grupați în jurul pictorului Alexandru Ziffer, animați de generoase idei democratice, conferind artei lor o profundă finalitate socială (Iosif Klein, Vasile Kázár, Gheza Vida, Martin Katz, Lidia Agricola ș.a.). Efectul acestei stimulative companii poate fi sesizat cu ocazia expoziției de grup, organizată la Baia Mare (cu Gh. Manu) la sfîrșitul anului 1935. Într-un ziar sătmărean se consemna că Abrudan „debutează cu o galerie întreagă de tablouri cu subiecte sociale“[2], pentru ca în cronica inserată în paginile unui cotidian băimărean cea mai închegată dintre compoziții era considerată *Vagonul de clasa a III-a*, acolo „fiind transpusă întreaga diversitate a vieții“. Într-o altă compoziție „portretele au caracter, fiind tratate cu un deosebit simț al formei. Naturile statice sînt rezolvate cu foarte multă personalitate“[3].

Dintre peisajele realizate prin anii 1937—38 cele mai sugestive exemplare au ajuns la o nepoată a pictorului, înregistrînd aspecte din împrejurimile orașului Baia Mare, cu case de mineri furișate printre verticalele viguroase ale pomilor, către fundal fiind străjuite de falnice coline. Predomină ipostazele de iarnă și primăvară timpurie și de aceea gama cromatică este alcătuită din interferări de griuri-argintii și brunuri stinse, surdinizate, întrerupte de elegante mlădieri ale liniei.

Ca o chintesență a capacității sale de a sintetiza specificitatea climatului rustic transilvan se situează un *Peisaj* (1939), aflat acum în colecția cunoscutului muzicolog clujean, profesorul Romeo Ghircoiașiu. Elementele naturii sînt supuse unui ritm compozițional, lăsînd impresia unei organice creșteri. Astfel, pe panta unei pajiști de verde dens, teluric, apar pete de ocru matizat, dispuse diagonal și pomi dispersați, cu trunchiuri stilizate, pentru ca în al doilea plan să fie implantate o casă rustică și o suplă biserică maramureșeană, la poalele unor coline tensionat arcuite, proiectîndu-le monumental pe albastrul cristalin, imuabil, al spațiului celest. Din nou, conture ferme delimitează prompt formele, conferindu-le o impresie de statornicie și soliditate. Vibrația diafană a unor tonalități de roșu la colina din stînga și sonoritatea muzicală a violetului ce inundă colina din dreapta nu sacrifică senzația de încremenire a formelor în eternitatea timpului.

Interesat de aspectele sociale ale existenței, de evocarea mărturiilor de frumusețe și durabilitate ale satului românesc, cu spiritul său deschis, generos și prob, Petre Abrudan se impune între cele mai viguroase energii active în mediul artistic băimărean către sfîrșitul deceniului al patrulea. Prestigiul de care se bucura printre colegii de breaslă, alături de care expune frecvent, face ca în 1937 să fie ales secretar al Asociației artiștilor plastici din Baia Mare, reorganizată după noi principii. Iar împlinirile sale picturale atinsese un asemenea stadiu valoric încît George Oprescu (vizitînd expoziția băimărenilor la București, 1939) rămîne „izbit de calitățile reale ale tînărului Petre Abrudan“, apreciind că „desenul este sigur, culoarea [...] frumos armonizată, simțită de un ochi care percepe toate finețele“, motiv pentru care îl declara „un nume care n-ar trebui uitat“[4]. Voind să faciliteze afirmarea unui viguros talent, profesorul

---

[2] Iuga Augustin, *Expoziția pictorilor români din Baia Mare*, în „Gazeta pentru afirmarea românească“, Satu Mare, 13 decembrie 1935.

[3] Erdélyi Ágnes, *Három művész kiállitása* („Expoziția a trei artiști“), în „Nagybanya és videke“ („Baia Mare și împrejurimile“), Baia Mare, 15 decembrie 1935.

[4] G. Oprescu, *Cîteva expoziții din luna martie*, în „Universul“, București, 16 martie 1939.

Oprescu trimite patronului fabricii „Phönix“ o scrisoare în care îl roagă să-i asigure pictorului condiții cît mai prielnice pentru creație.

Tensiunea vremurilor care au urmat, determinată de declanșarea celei de a doua conflagrații mondiale, avea să-i sporească dificultățile de muncă și de viață. Cu toate acestea, Abrudan nu se lasă copleșit de împrejurări, pictînd cu convingerea că arta poate fi unul din mijloacele ce pot ajuta la reinstaurarea unui climat de destindere și înțelegere. Indignat de consecințele Dictatului de la Viena, din 30 august 1940, reacționează prompt, configurînd cu un profund sentiment elegiac soarta țării, samavolnic trunchiată, în compozițiile *La cruce* și *Cruce nouă* realizate în 1941. Aflîndu-se în zona înstrăinată abuziv, pictorul și-a manifestat îndurerarea metaforic, invocînd motivul biblic al sacrificiului pentru a camufla aluzia. Dar disimularea se menține doar pînă la un anumit punct, deoarece atît costumația personajelor, cu elemente din ornamentica și cromatica specifică portului popular românesc, precum și fragmentele de peisaj reprezentate în fundal, localizează precis acțiunea, conferindu-i sensul unei acuzate actualități (vezi îndeosebi *Cruce nouă).*

Rămas la Baia Mare pînă în vara anului 1944 (cînd este trimis de autoritățile horthyste timp de nouă luni în detașamentele de muncă din Polonia și Cehoslovacia), Abrudan păstrează permanent contact cu intelectualii de orientare progresistă care inițiau diverse acțiuni național-revoluționare. De aceea, răspunde entuziast chemării lui Raoul Șorban de a expune la Cluj alături de pictorii români din Transilvania de Nord, mai întîi împreună cu Emil Cornea, Teodor Harșia și Raoul Șorban, ianuarie 1942, iar un an mai tîrziu la cei amintiți asociindu-se Victor Constantinescu, August David-Jurca, Aurel Dionisie Pop și Ana Ursovici. Stilistic, uleiurile subliniau interferența dintre rigoarea și acuitatea liniei cu tendința de definire a formei prin culoare, fapt ce imprimă motivelor o pronunțată volumetrie și plasticitate. Acuarelele, grație fragilității tonurilor, lăsau impresia unei vibrante mobilități, pentru ca sculptura *Cap de țăran* (înfățișînd pe tatăl artistului), cioplită în lemn cu fermitate și vigoare, datorită aspectului accidentat al suprafețelor, animate de cute adînci, să sugereze efectul asprelor realități sociale în care s-a implicat.

Întors din lagărele de muncă într-un climat de libertate și democrație, Petre Abrudan își poate continua și desăvîrși opera pe făgașul care o consacrase, adică pasiunea pentru reliefarea unei specificități etnice și sociale. O mărturisesc edificator și lucrările expuse într-o personală la Cluj, în primăvara anului 1946, cînd Francisc Păcurariu (autorul primei monografii Abrudan, apărută în 1942) îi dezvăluie „iubirea față de motivele simple și dure ale lumii satului. Această preocupare nu degenerează însă în idilism facil, ci se angajează în serioase probleme de compoziție“, considerînd în final că „P. Abrudan este fără îndoială unul dintre cele mai prețioase talente ale generației sale“[5].

Pulsul transformator al primilor ani postbelici, animați de radicale înfăptuiri democratice, va încuraja tot mai accentuata implicare socială a pictorului. Vitalitatea și generozitatea firii, dublate de fermitatea și limpezimea unor opțiuni ideatice și afective îi asigură un binemeritat prestigiu în epocă. Drept care este ales președinte al Sindicatului artiștilor, scriitorilor și ziariștilor din Baia Mare (1945—1947), președinte al Cenaclului artiștilor plastici din Oradea (1948—1950), membru în Comi-

---

[5] Fr. Păcurariu, *Expoziția P. Abrudan—P. Makkai*, în „Tribuna nouă“, Cluj, 2 martie 1946.

tetul pe țară al Uniunii Artiștilor Plastici (1950) și în Comitetul filialei clujene (din 1951), apoi secretar al acesteia (în 1955), președinte al Fondului Plastic, filiala Cluj (1962). De o remarcabilă probitate și competență profesională a fost și activitatea didactică desfășurată în calitate de conferențiar în cadrul catedrei de pictură a Institutului de Artă Plastică „Ion Andreescu" din Cluj (1950—1974). Pentru merite deosebite afirmate sub raport artistic, didactic și obștesc este distins cu numeroase ordine și medalii, amintind aici de Ordinul Muncii, clasa III-a (1964) și Ordinul Meritul Cultural, clasa II-a (1971). În vederea unei mai viguroase integrări a operei în conștiința publică, mai întîi Muzeul de Artă din Cluj (în 1968) și apoi Consiliul Culturii și Educației Socialiste, București (în 1977) îi organizează cuprinzătoare expoziții retrospective, itinerate în numeroase orașe de cultură ale țării.

Orietîndu-ne după direcția cea mai frecventă a motivului inspirator întîlnit în creația ultimelor trei decenii, concluzia este sugestivă și edificatoare: Petre Abrudan s-a preocupat cu o ardentă pasiune pentru configurarea unor aspecte esențiale, trecute și prezente, ale civilizației românești. Transpuse în închegate compoziții, aceste aspecte pot fi grupate în cîteva expresive cicluri: a) evocarea istorică; b) reliefarea realității satului autohton, cu accentuarea specificului etnic; c) înfățișarea transformărilor radicale petrecute pe diverse planuri în structura societății contemporane românești și, în sfîrșit d) teme de interes general-uman.

Cînd a abordat teme de inspirație istorică, Abrudan a efectuat în prealabil o prelungită documentare pentru a pătrunde în atmosfera specifică momentului înfățișat. Nu va face concesii anecdoticului naturalist, ci se păstrează în sfera unei pronunțate esențializări. O relevă mai întîi cele două compoziții înfățișînd-o pe *Catarina doamna noastră,* eroina evenimentelor revoluționare de la 1848 din Munții Apuseni, ambele pictate cu ocazia sărbătorii centenarului. Într-o primă variantă (pătrunsă în colecția Muzeului din Arad) *Catarina* apare străjuită de busturile ferme ale moților, înscrise într-o tensionată elipsă, ca semn al coeziunii și solidarității mulțimii, iar în cealaltă (achiziționată în 1950 de Ministerul Învățămîntului și Culturii) eroina cu o petiție larg desfășurată deasupra capului se află în plin avînt, fiind urmată de popor, redat într-o vijelioasă descătușare. În ultima variantă, dublată ca dimensiune, acțiunea capătă o intensitate dramatică, afirmată de încordarea eruptivă a trupurilor robuste (cu nervoase arcuiri sau frîngeri ale ductului linear) și accentuatul contrast tonal din partea superioară a pînzei, unde capetele devin adevărate flăcări pe fundalul unor sobre împăstări de albastru tenebros.

Tot în variante se păstrează și tulburătoarea reprezentare a răscoalei de la 1784. Finalizate la distanță de două decenii (adică în 1968 față de *Catarina doamna noastră)* compozițiile înregistrează o certă evoluție a limbajului, acum mult mai simplificat, sintetic. În locul transparențelor de odinioară culoarea cunoaște mai multă consistență și forță, iar linia nu mai apare în desfășurări tumultuoase, ci se lasă împietrită într-o statică monumentală (stare potențială). Reducînd spațialitatea dintre motive, volumele se restrîng și aplatizează, primind un accentuat aspect hieratic. Într-o primă variantă: *1784 pe Mureș,* siluetele răsculaților, implîntate ferm în spațiu, se proliferează pe un ecran de albastru vibrant pentru ca într-o formulare din 1977 grupul, alcătuit din viguroase verticale de brun dens, să se decupeze pe un roșu intens, sugerînd văpaia unor aprige încleștări sociale.

Impresionat de finalul tragic al evenimentelor din 1784—85, cînd voința de emancipare socială și națională a țărănimii române din Transilvania este crunt reprimată de autoritățile imperiale habsburgice, pictorul întruchipează pe conducătorii răscoalei (Horea, Cloșca și Crișan) în datele lor fizionomice caracteristice, cunoscute din iconografia epocii, ca pe adevărați *Mucenici ai neamului* (1968). Fixate într-un prim-plan puternic reliefat, busturile celor trei martiri lasă impresia unor apariții statuare, datorită pregnanței volumetrice a formelor, determinată atît de fermitatea construcției, cît și de soliditatea zonelor ample de culoare unitară (un brun dens, matizat, desprins parcă din tradiția scoarțelor și arhitecturii rustice). Ce straniu, interogativ și pătrunzător se răsfiră în spațiu albul imaculat al pupilelor dilatate, străjuite de angularitatea stîncoasă a arcadelor proeminente!

O lucrare de referință în ansamblul operei se constituie compoziția, pictată în 1973, *Pelaghia Roșu în lupta de la Fîntînele — 1848*. Din vîltoarea unor tonalități voalate de verde și ocru-verzui cu infiltrări de roșu vaporos, se decupează falnic siluetele solid și ingenios arhitecturate a cinci fete (două simulînd aruncarea de pietre, iar trei cu tulnice), în costumație populară, stilizată. Știința și forța desenatorului se fac din nou simțite prin incisiva conturare și delimitare a planurilor, încît volumele cresc unele din altele, încurajînd senzația unei organice creșteri și înălțări. Se obține astfel o pregnanță a verticalității, ca semn al vitalității spiritualității românești.

Despre acea stimulativă interferență — în planul limbajului — dintre tensiunea liniei cu sobrietatea și sonoritatea gravă a armoniilor cromatice (alcătuite din cîteva dominante) ne mărturisește și compoziția *Moartea unui grevist* (1974). Cu ocazia momentelor aniversare din 1977 sfera tematicii se extinde, consemnînd tensionate evocări prilejuite de centenarul independenței și împlinirea a șapte decenii de la dramaticul an 1907. Într-o *Confruntare pe redută* silueta unui dorobanț este dimensionată la proporții baladești, avîntîndu-se solitar asupra taberei vrăjmașe. Arcuirea puternică a trupului, descriind în spațiu curbe proeminente, simbolizează o voință prometeică de izbîndă. Pe de altă parte, în compoziția *Răsculați — 1907* vom întîlni aceeași concepție evoluată a transfigurării, cuprinzînd din nou ideea unității de voință a masei răzvrătite. Desenul concins, energic, albul pronunțat al ochilor dilatați și luciul coaselor, cu lame prelungi, exprimă ipostaza latentă a revoltei, desfășurată în planul conștiinței.

Referindu-ne acum la compozițiile care reflectă vibrația specifică a etnicului românesc, vom observa că Petre Abrudan nu se lasă ademenit de latura decorativă a rusticului. El simte și pătrunde esența devenirilor și de aceea ne restituie sonoritatea unui *climat* de cea mai autentică rezonanță autohtonă, urmînd parcă îndemnul lui Blaga de a armoniza expresia cu vibrația fondului spiritual ancestral „prin ritmul lăuntric, prin felul cum a tălmăcit o realitate, prin adînca afirmare sau tăgăduire a unor valori de viață“[6].

Astfel, într-un expresiv triptic, *Spre cîmp, La împărțitul rodului* și *La joc,* pictat în 1958 (primele două lucrări se află în patrimoniul Muzeului de Artă al R. S. România) sintetizează trei ipostaze existențiale. De la amprenta arhaică a unor personaje avansînd greu prin țarina aspră

[6] Lucian Blaga, *Etnografie și artă,* în „Scrieri despre artă“, București, 1970, p. 91.

(Spre cimp), trece la seninul unor game și naturaleţea unor gesturi încurajate de efectul colectiv al muncii *(La împărţitul rodului)*, pentru a încheia cu frenezia unui dans, în care se prind dezinvolte cupluri, expresie a unui optimism subteran de durată.

În intervalul 1963—1967 Petre Abrudan realizează un ciclu de lucrări fixate pe o evoluată treaptă a stilizărilor funcţionale, întruchipînd unitatea om-natură. Apropiate ca factură compoziţională *Ochii satului* (1963) și *Identităţi* (1962, acum la Muzeul de artă din Galaţi) sugerează similitudinea posibilă, prin echivalare simbolică, dintre structura unor chipuri stilizate, cu ochi mari ca niște ferestre deschise, purtînd căciuli tronconice și silueta unor case rustice, punctate de două ferestre și acoperișuri suple, tot tronconice. Altădată, pictînd niște *Stîlpi de portiţă* (1967) conferă funcţii structive unor siluete umane, amintind de practica alcătuirii unor cerdacuri și porţi în mediul rural, prin inserarea în sfera arhitectonicului a unor simbolice făpturi. În sfîrșit, în alte două compoziţii *Generaţii I, II* (1967) prin profilarea unei întregi colectivităţi (alcătuită din siluete descinzînd din structura stîlpilor) pe un cîmp aerat de verde sugerează iarăși eterna osmoză individ-natură.

Atenta sondare a psihologiei colectivităţii rustice dezvăluie voinţa sacră de a păstra și perfecta unele obiceiuri, sesizabile din lectura compoziţiilor *Sfatul cocoanelor, Așteptare, Puiul tîrgului, Mesaj peste munţi și văi*, alături de încercarea de acomodare la ritmurile și sugestiile vieţii moderne: *Zboruri cosmice la TV, Dacia 1300*. Dintre compoziţiile amintite se detașează pe un înalt plan al originalităţii stilistice *Mesaj peste munţi și văi* (1974), expusă în Galeria naţională a Muzeului clujean. Întîlnim aici o ipostaziere sintetică, modernă, a unor datini românești. Acţiunea se localizează clar în spaţiul transilvan, particularizat de specificul costumaţiei, ritmica ondulatorie a colinelor și vitalitatea coloritului, alternînd contrastele cu stingerile tonale rafinat surdinizate.

Obișnuit de timpuriu cu încleștarea aspră a muncii, Abrudan nu va întîmpina dificultăţi în reliefarea pulsului constructiv contemporan. Va reda mai întîi dinamica vieţii din interiorul abatajelor, subliniată prin accentuata arcuire a trupurilor *(Muncitori în mină* și *Munca de întrecere în mina Dealul Crucii*, ambele 1947) pentru ca în compoziţia *Noi clădim o ţară nouă* — prin energica mișcare a grupului — să amintească de unul din primele detașamente de muncă ale tineretului. Aspecte inedite ale satului contemporan sînt redate cu simţ pentru naraţie și atmosferă, într-o serie de lucrări, precum *Colectivistul* (1957), *Rod bogat* (1969) sau *Colectiviști la arie* (1964).

Pe linia diversificării modalităţilor de expresie se înscriu și compoziţiile *Tineri fierari* (1964, Muzeul de Artă din Galaţi), *Ctitorii zilelor noastre* (1965, Muzeul din Zalău) și *Ctitori* (1965, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca) la care sesizăm, ca și în lucrările de inspiraţie rustică *(Ochii satului, Identităţi)*, aceeași tendinţă de ridicare a motivului în planul unei cuprinzătoare generalizări, sugerînd ideea unităţii de voinţă și acţiune a unei întregi colectivităţi. Observînd compoziţia *Tineri fierari* în ambianţa unei expoziţii colective clujene, Petru Comarnescu o considera „. . . o lucrare monumentală, construită cu forme simplificate și puternice, cu un colorit viu și vibrant, dovedind deci o înnoire în opera artistului"[7]. Aceeași vocaţie a monumentalului se desprinde și din lucrările

[7] P. Comarnescu, *Observaţii asupra picturii clujene, III*, în „Tribuna", Cluj, 16 ianuarie 1964.

Spre șantier sau *Tineri pe șantierele naționale*, ambele din 1972, ultima în colecția Muzeului de artă clujean. Din păcate această vocație nu va fi valorificată pe măsura vitalității sale constructive (remarcabilă prin simțul spațiului, sobrietate cromatică și sintetismul expresiei), oferindu-i-se doar două ocazii de a finaliza lucrări de artă monumentală: la Casa de cultură a studenților din Cluj (1962, frescă, împreună cu Abodi Nagy Béla și Petru Feier) și la restaurantul „Carpați" din Deva (1965, mozaic, cu Paul Sima).

Multiple și diverse ca tratare au fost și compozițiile axate pe o problematică de interes general uman. Toate aceste imagini sînt animate de nervul unui spirit lucid, participativ în fața unor realități cu consecințe ce nu pot lăsa indiferentă o conștiință sensibilă, echilibrată, rațională (*Prietenie*, 1954, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, *Arme*, 1967). Din ultima lucrare se desprinde o impresie de tensiune dramatică, sugerată de albul straniu al ochilor de corb, plasați într-o mare de roșu unitar, alături de conturele puternice de negru ale uneltelor rustice, stilizate (coase, furci). Printr-un admirabil efort imaginativ a creat o atmosferă ce ne poartă aluziv gîndul spre cruntele represiuni ale mișcărilor de emancipare ale țărănimii, exprimate metaforic prin tributul sîngelui. Strigătul albului plasează viziunea în sfera tragicului. De la aceste imagini exprimînd situații limită trece cu abilitate la reprezentări care aduc un cald elogiu vieții triumfătoare: *Bicicliști* — 1958, *Sportivi* — 1960, *Concurs* — 1974 sau *Munca pașnică* — 1964.

Fără a fi numeroase, portretele relevă un fin analist al psihologiei umane: *Acum înțeleg* — 1950, *Gherman Vasile trefilator* — 1961, *Portretul mamei* — 1952, *Portret de bărbat* — 1953, *Portretul soției* — 1954, *Ionuț al Pietrii* — 1960. Uneori, privindu-și semenii care sub impulsul modei au căpătat înfățișări caricaturale, atitudinea pictorului își refuză comuniunea, devenind vehement sarcastic *(Dublu portret*, 1975). A lăsat moștenire timpului doar două *autoportrete* (1948 și 1960), cel din urmă mai sugestiv și adecvat ca expresivitate, evocînd prin factura sobră a coloritului și construcția fermă a planurilor, dîrzenia caracterului.

Deși născute dintr-o anume dispoziție sufletească, peisajele nu devin prilejuri pentru o fadă contemplație, ci se constituie într-o realitate nouă, înnobilată prin spiritualizare. Ceea ce realizează în intervalul 1945—1963 se înscrie în sfera unei viziuni postimpresioniste, fapt dovedit de modul de structurare a spațiului și de tratare a formelor. Dinamica tușelor, dispuse adesea vertical, nu provoacă niciodată dezintegrarea formelor, grație unor precizări liniare suple, care cu toată discontinuitatea lor ajută la sugerarea volumelor și configurarea planurilor (*Peisaj din Baia Mare, Colină la Mara, Secetă, Peisaj cu șură și clăi, Vreme mohorîtă*, toate pictate în anii 1946—1947).

Treptat, culoarea își asumă tot mai energic o funcție constructivă, ca urmare a accentuării materialității tușelor. Îl întîlnim mai întîi într-un *Peisaj* (1956), achiziționat de Muzeul de Artă clujean, la care puternica tectonică a planurilor, saturate de culoare, mărturisește o viguroasă simbioză a mineralului cu organicul. De factură similară sînt și cele trei uleiuri desăvîrșite în urma unei documentări în Dobrogea — 1958 *(Techirghiol, Colț cu bazarul din Tulcea, Case la Tulcea)*, cu forme solid arhitecturate, prin suprapunerea tonurilor obținîndu-se prețiozități de efect, înscrise tradiției picturale românești. Subtilitatea coloristului este probată și de *Peisajul urban* (1956, la Muzeul din Ploiești) și *Biserică gotică* (1958, la Muzeul din Oradea), rezolvate prin mobile luminozități

de ocru și galben, interferate cu viguroase împăstări de verde și brun-roșcat, precizînd forme desfășurate vertical.

Considerînd vibrația lirică limitativă în comparație cu capacitatea unei priveliști de a exprima nu numai dimensiunea geografică, ci și spirituală a unui climat, Petre Abrudan se preocupă tot mai asiduu (din 1963) — ca și în compoziții — de sinteza formală. În locul nervozității tușelor, dispuse în traiecte paralele, cînd verticale, cînd oblice, apelează la forța de comunicare a registrelor unitare de culoare, ce conferă formelor soliditate și măreție. Așa procedează într-un tablou înfățișînd un aspect montan din *Fîntînele* (1963) unde înregistrăm o vitalitate constructivă ce concentrează motivele în registre distincte (ograda, gospodăriile rustice și zona montană), astfel succedate încît se încurajează afirmarea monumentalității. Despre subordonarea identității naturale unei exteriorizări afective ne convinge și pînza *Căpițe de trifoi* (1965, Muzeul de Artă Cluj-Napoca). Fixate în ambianța unor game de verde dens, siluetele celor patru căpițe alcătuiesc un bloc unitar, de o remarcabilă suplețe și eleganță. Prin extensie ele pot fi comparate cu prezențe umane stilizate, implantate în mijlocul unei naturi tensionate. În considerațiile sale asupra picturii clujene Petru Comarnescu nota: „... Îmbogățirea paletei, priceperea de a construi simplu și puternic, o dovedește Abrudan în cele două peisaje cu stoguri de fîn și case de țară, unde surprindem o poezie sobră, intensă, vie, în caracterul acelor locuri“[8].

Din 1965, timp de aproape un deceniu va poposi vara la Bârsana, în inima Maramureșului, apoi la Hideaga, colindînd pe valea Izei, Marei și Cosăului. A fost o reîntîlnire fortifiantă cu respirația proaspătă a climatului maramureșean, contact ce va determina o esențializare a limbajului. Forme de relief, case și pomi, stilizate și logic orînduite, sînt plasate în ambianța unor tonuri cristaline și pure, majestuoasa lor apariție fiind profilată pe fundaluri în diafane volatilizări de albastru și violaceu, atît de specifice intensităților luministice nord-transilvănene. Pentru a evita monotonia formelor de culoare unitară, în apropierea conturelor păstrează accente din albul suportului sau intervine cu alb de pe paletă, aceste accente diversificînd și potențînd la maximum respirația dominantelor cromatice (*Sat maramureșean* — 1965, *Grădina lui Nuțu* — 1965, *Septembrie pe Iza* — 1972, *Casă și șură* — 1974, *Peisaj din Hideaga, Turnul Dubălarilor la Bistrița* — 1975, *Peisaj cu casă bătrînă, Străduță la Bistrița, Periferie, Poarta lui Pălăguță* — 1976, *Seară la Hideaga, Valea Caselor* — 1977 ș.a.). Natura ne apare în pictura lui Petre Abrudan din ultimii 15 ani solară, tonică, purificată pînă la esențializare. Nici o umbră nu tulbură vitala ei manifestare, solemnă în măreția ei.

Sugestive mărturii asupra modificărilor din planul viziunii și stilului manifestate în ultimele trei decenii aduc și naturile statice. Ele asociază de obicei obiecte aparținînd universului rustic românesc. Fiecare lucrare trădează aceeași profundă preocupare pentru găsirea unor soluții cît mai adecvate de organizare compozițională și armonizare, realizînd multiple variante (*Tătăișe, Mere și struguri, Ulcele, Măsuță cu flori* etc.). Faptul că nu s-a mulțumit cu simpla transpunere a datelor oferite de realitatea imediată este dovedit elocvent, între altele, de seria de *Naturi statice cu peisaje*, formulă originală și modernă de vitalizare a registrului cromatic.

Se afla stăpînit de o viguroasă energie și generoase proiecte cînd un spontan și nefast accident vascular îi întrerupe prematur cursul vieții.

---

[8] *Ibidem.*

Era în 18 mai 1979 și peste opt săptămîni ar fi împlinit 72 de ani. Îi era util încă un răstimp pentru amplificarea creației la dimensiunile unui exigent program estetic pe care și-l fixase cu gîndul la o necesară recuperare a investiției de energie în afara preocupărilor artistice. Străbătuse o epocă fecundă de limpezire și particularizare vitalizantă a intonației în contextul unei prestigioase tradiții picturale. Opera sa se constituie într-una din cele mai viguroase sinteze ale specificității și perenității spiritualității românești în spațiul intracarpatic.

Petre Abrudan a fost — ce trist sună aici acordul la trecut — un spirit curat, onest, robust și sincer, purtînd în sine acea forță tainică, tumultuoasă, care transpusă în operă își păstrează nestinsă ardența. Întreaga sa viață a fost stăpînit de cultul pentru reactualizarea faptelor și formelor de expresie perpetuate prin tradiție, ele acționînd asupra cugetului și sensibilității sale cu *putere de destin*. Solicitat să-și rezume crezul, cu un deceniu înaintea trecerii în neființă, va scrie cu sinceră descătușare: „Dacă vreodată i-ar trece cuiva prin gînd să mă întrebe de ce, cu puține excepții, compozițiile mele figurative abordează viața, lupta, munca oamenilor de la sate, de ce am preferat peisajul rural sau obiectele și motivele artei populare, răspunsul numai în aparență e complicat. Deoarece creațiile de artă populară au luminat fondul aspru al luptei purtate pentru existență de cei ce-mi erau mamă, tată sau strămoși“[9].

*
* *

În ultimii cinci ani ai vieții sale am avut șansa să-i fiu frecvent oaspete în atelierul încăpător și întotdeauna curat, ca într-o zi de sărbătoare, aflat pe strada Dr. P. Groza 30, din Cluj-Napoca, cimentînd o trainică și stimulativă prietenie. Îl căutam cu ardoare pentru că — în vîltoarea unei existențe eroic asumată — găsea întotdeauna un sfat consolator, o soluție demnă de urmat. Deși purtam în mine un sacru cult al muncii, în prezența sa simțeam că încă nu făptuiesc destul, că mă risipesc în gratuități. Maestrului Abrudan îi erau foarte clare imperativele contemporaneității. Prin expresii simple, lapidare, sintetiza cu patos, coordonatele unei conștiințe de artist. Socotea împlinirea în funcție de facultatea de a dezvălui și eterniza plastic argumente specifice devenirii noastre istorice. Îi repugna arta ca divertisment, hrănită din pure senzații. Vroia participare, implicare profundă în freamătul trepidant al vieții. Și mai ales îmi cerea să nu scap din vedere trecutul românesc, cu probele sale de noblețe și demnitate, de splendoare și măreție, în gînd și faptă.

Multe din confesiunile sale integrate memoriei mele afective, dar nefixate în scris, s-au stins, devenind pradă neantului. Îl consideram prea viguros și dăinuitor pentru a-mi pune problema unei dureroase frîngeri a dialogului. Am păstrat doar cîteva însemnări[10] din faza pregătirii monografiei pe care am publicat-o la editura „Meridiane“. Frapat de obsesiva invocare a realităților rustice i-am cerut o explicație:

— *Le-am cultivat cu îndărătnicie pentru că natura, lucrurile tradiționale, nu-ți dau voie să ieși din făgașul climatului spiritual din care faci parte.*

---

[9] Petre Abrudan, *O artă a realităților și tradițiilor românești*, în „Scînteia“, București, 2 decembrie 1969.

[10] Înregistrate în intervalul martie—iunie 1978.

Este drept, însă, că asocierea lor în imagine poartă semnul unei ingenioase și originale metamorfoze.

— *Neîndoielnic, realitatea în sine comportă mult element anecdotic. Ea trebuie filtrată, decantată, păstrînd doar acele aspecte care permit identificarea sursei și mai ales forța de generalizare a unui motiv. Natura îți oferă infinite argumente, dar ele trebuie sintetizate, transformate prin semne, devenite sugestive simboluri.*

Chiar și din obiectele cele mai banale ați desăvîrșit armonizări ce exprimă tensiunea tipică unei spiritualități. Nici o concesie improvizației, ci întotdeauna vibrația purtătoare de mesaj.

— *Indiferent de tema abordată voiam să exteriorizez o trăire, o stare a sufletului sau gîndului meu la un moment dat. M-am opus cu îndărătnicie unei facile elaborări, efectuată în virtutea obișnuinței, pentru că indiferența naște indiferență. Iar ca să consumi pastă fără să exprimi ceva și fără să convingi e păcat! Artistul trebuie să-și trăiască epoca, atît ca mesaj, cît și ca limbaj; altfel nu e sincer! Pe mine arta m-a făcut foarte modest, pentru că niciodată n-am reușit să realizez ceva la înălțimea idealurilor mele. Deși am pictat mereu cu ardență, ceva mai rămînea neexprimat, neepuizat. La un artist poate să nu apară o continuitate stilistică, dar una de credință este absolut necesară. Unitatea omnatură se vrea identitatea dintre individ și mediul pe care el și l-a creat. Totul are implicație social-istorică.*

Cromatica picturii dumneavoastră cunoaște o admirabilă acurateță. Treptat ați renunțat la nuanțare, la modulare, pentru a utiliza forța expresivă a tonului pur.

— *Cînd gîndul și sentimentul ți-e curat, ca să devii convingător și eficace, exprimarea trebuie să fie cît mai lapidară, directă, sintetică. Vremurile de azi cer o lectură rapidă, un efect simplu, pătrunzător.*

Așadar, opera dumneavoastră împlinește edificator deziderateleе modernității!

— *După cîte cunosc, imperativul sintezei era extrem de familiar și artei noastre populare. Eu l-am preluat căutîndu-i o formulare proprie, care se pare că este în acord cu exigențele contemporane.*

Indubitabil pictura dumneavoastră prelungește în contemporaneitate virtuțile particulare ale sensibilității cromatice românești.

NICOLAE BRANA

Din martie 1926, printre cei care frecventau atelierele Școlii de Arte Frumoase din Cluj, se număra și Nicolae Brana (originar din împrejurimile Sibiului, născut în satul Mohu, la 17 aprilie 1905). Se transferase aici de la școala similară din București, voindu-se mai aproape de casă și cu nădejdea că va primi ceva bursă, întrucît situația sa materială era dintre cele mai triste. Orfan de tată (din 1918) se descurcase greu și-n cadrul Școlii Normale „Andrei Șaguna“ de la Sibiu, pe care o absolvă în iunie 1925. În baza diplomei de capacitate pentru învățători va fi integrat în rîndul elevilor ordinari (cu durata studiilor de patru ani), între cei 20 de colegi figurînd Eugenia Barna, Margareta Chifor, Frederica Crenian, Virgil Fulicea, Iosif Fuchs, Iolanda Lederer, Ion Moldovan, Virgil Mihulin, Alexandru Mohy, Letiția Muntean, Rozalia Porst, Zoltán Pálffy. Bursă nu va primi, ci doar unele ajutoare și va fi scutit permanent de taxe pe întreaga durată a școlarizării, absolvind în iunie 1930, cu bune aprecieri la materiile de specialitate. Dintre profesori, Aurel Ciupe i-a fost cel mai apropiat și consecvent îndrumător, bucurîndu-se însă și de simpatia lui Anastase Demian, care l-a inițiat în probleme de artă decorativă și monumentală.

Fire ambițioasă și tenace, Nicolae Brana vizează o cît mai solidă specializare motiv pentru care în toamna anului 1930 cîștigă prin concurs o bursă la Paris. Timp de doi ani va studia în cadrul Academiei „Julian“, cu profesorii Jean Paul Laurens și Dupuis, frecventînd cu intermitențe și „L'École des Arts Decoratifs“ („Școala de Arte Decorative“), Academia „Grande Chaumière“ și atelierele patronate de primăria orașului, unde se făcea pictură murală. Într-o adeverință eliberată de Academia „Julian“, în 24 iulie 1931, se recunoștea că: „. . . Nicolae Brana a urmat un semestru secția de pictură a Academiei noastre, oferindu-ne întreaga satisfacție prin conduita și munca sa“[1]. Între cursanți descoperă alți bursieri români: Alexandru Ciucurencu, Aurel Băieșu și Nicolae Popa. Întîlnirile lor frecvente se transformă în antrenante colocvii, încurajîndu-se reciproc, expunînd prin galeriile de pe Rue de la Seine.

Spirit reflexiv, Nicolae Brana și-a refuzat ancorarea facilă în frenezia tumultului artistic parisian. Afirmarea în direcția modernităților frapante nu l-a tentat și de aceea își va filtra impresiile, trecîndu-le prin sita unor mătăsuiri de griuri, cu sonoritate elegiacă. Componenta depresivă a transpunerilor va fi subliniată și de Ion Breazu cînd redactează

[1] *Adeverință*, păstrată în arhiva artistului, București.

o cronică la prima expoziție a pictorului, deschisă în sala Prefecturii din Cluj, în ianuarie 1933, asociat cu sculptorul Ion Vlasiu: „Brana [. . .] a început deci să picteze cu ardoarea unei descătușări sufletești, acele colțuri din Parisul vechi, în care soarele se sfiește parcă să reverse prea multă lumină, în care bucuriile și durerile sînt interiorizate cu rară discreție [. . .]. Peisajele Parisului au infinite nuanțe. Bineînțeles, el preferă momentele depresive, după amiezile acelea cu soare blînd, gata de stingere“[2]. În patrimoniul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca a pătruns un exemplar din acest moment parisian al inspirației, un *Pod pe Sena* (1931), rezolvat printr-un desen sigur și armonii sobre de verde stins și griuri surdinizate.

În finalul cronicii amintite se reliefa și prezența unor motive românești, desăvîrșite printr-un cromatism mai viguros, amănunt ce indica „semnele unei lumi noi“ ce-și aștepta dezvăluirea. Cu această „lume“ tipică spațiului autohton sensibilitatea pictorului se afla într-o veche și trainică relație, vibrațiile ei căpătînd curînd prioritate în sfera limbajului plastic. De la Paris revine în toamna anului 1932, stabilindu-se la Cluj, unde timp de doi ani își cîștigă existența cu indemnizația muncii de desenator la Clinica de Psihiatrie, post pe care-l deținuse și în timpul studenției. Cultivînd tot mai adînc prietenia cu energicul sculptor și scriitor Ion Vlasiu, își va procura dese satisfacții, participînd la acele înflăcărate serate ale spiritelor tinere, animate de îndrăznețe proiecte. La aceste întîlniri Brana afișa o atitudine mereu sobră, o anume gravitate a rostirii și simplitate a gesturilor, de-o severă austeritate. Prin toate acestea își etala cu mîndrie descendența din lumea satului românesc.

Voindu-se rapsod prin culoare al acestei lumi peste care se așterneau pe-atunci încă multe triste ți, Brana îi evocă aspectele și freamătul printr-un cromatism de-o accentuată sobrietate. Tușele par alcătuite din seve stinse, primind un aspect de rocă arsă. Cunoscuse din copilărie patosul muncii țăranului în cultivarea pămîntului, acea organică integrare a colectivității în intimitatea spectacolului naturii. Îndurînd însă repetate și obsedante neajunsuri, un sentiment amar i se înstăpînește în suflet, motiv pentru care va concepe acel necontenit dialog om-natură cu o anume încrîncenare, cu neliniștea unui dram de revoltă. Seninul concepției semănătoriste face loc sunetului grav al aspectului social veridic, al disputelor tensionate pentru soluționarea imperativelor existenței. De aceea cîmpurile ne apar populate de siluete ce desfășoară gesturi ritualice, cuprinse de un viguros elan vital, cerurile sînt plumburii, aruncînd lumini surde, mocninde, asupra unui spațiu ce-și precizează discret identitatea temporală. Totul se derulează lent și continuu, ca un implacabil și aspru destin. O spune răspicat și Ion Vlasiu, contemplînd picturile expuse de Brana la manifestarea aniversară a absolvenților Școlii de Arte Frumoase, organizată la Timișoara, în 1934: „. . . Curgea amărăciunea din culorile sale ca o rugină. El nu căuta zîmbete, că n-avea de ce zîmbi. Oalele, cratițele, lingurile negre și strîmbe păreau obiecte legate de un nu știu ce ritual dramatic. Din bucata neagră de pîne, cu o ceapă și un cuțit alături, cu o sticlă goală, se ridicau blesteme mute. Țăranii lui

---

[2] Ion Breazu, *Doi tineri: Brana și Vlasiu*, în „Gazeta ilustrată“, Cluj, ianuarie 1933, p. 26.

păreau niște robi încovoiați, niște gîngănii ce răscolesc măruntaiele pămîntului. Chiar cerul de deasupra lor, vinețiu, parcă le plînge de milă"[3].

Saturat de improvizația vieții la Cluj, din septembrie 1935 se decide să profeseze în învățămînt, optînd pentru catedra de desen a liceului „Simion Bărnuțiu" din Șimleul Silvaniei. Paralel cu activitatea didactică, inițiază și un curs liber de pictură pentru elevii mai talentați și publicul amator, pentru ca în primăvara anului 1936 să deschidă și o expoziție personală în pitorescul orășel de pe malurile Crasnei. În următorul an școlar i se oferă catedra de desen de la liceul „Mihai Eminescu" din Satu Mare, oraș în care va rămîne tot un an, timp în care va organiza și aici o semnificativă manifestare expozițională. Pictînd cu îndîrjire și mobilitate, dispunea de un bogat material pe care-l prezenta anual publicului din Cluj și Sibiu, iar din 1937 și celui bucureștean. Pictorul s-a stabilit din acest an definitiv în capitala țării, fiind încadrat desenator la Institutul de Puericultură. Dar verile le petrece consecvent în intimitatea satului natal, care va rămîne pe întreg parcursul vieții, cel mai generos izvor al inspirației sale. Situat în zona submontană a masivului Făgăraș, cu împrejurimi împădurite și coline care se înlănțuiau ritmic către semeția crestelor carpatice, acest tipic sat transilvan era adînc impregnat de datini și obiceiuri ancestrale, care-și lăsau descifrate tainele celui preocupat a le urmări mărturisirile. Pentru că satul a reprezentat timp de secole acea vatră în care s-au păstrat nealterate tradițiile, aici zămislindu-se structurile specifice ale fizionomiei noastre spirituale. Din însumarea acestor vetre strămoșești s-a desăvîrșit conturul atît de particular al ființei naționale.

Conștient și dominat de evidența acestor sacre adevăruri, Brana caută cît mai adecvate echivalențe cromatice. Surdina atmosferei pariziene a rămas într-un plan îndepărtat, fiind substituită treptat cu vitalitatea unor tonuri de verde și brun, de-o rezonanță profundă, telurică. Prin 1936 se poate vorbi de o certă individualizare stilistică a intonației. Dacă în portretistică (înregistrînd îndeosebi chipuri de *țărani, Mama, Bunica)* se poate vorbi de o soliditate a formelor, desăvîrșite cu un evident nerv constructiv, în peisaje transpunerea surprinde diverse și grave ecouri ale regnului vegetal și ale geologicului. Asupra spațiului se revarsă adesea lumini calme, vibrante, cufundînd motivele într-o atmosferică de tainică reculegere (*Vatră țărănească, Sat pe valea Oltului, Spre munte, Uliță de sat, Sat lîngă munte, Valea Hîrtibaciului, Moara din Mohu, Satul natal, Oltul la Rîul Vadului, Clăi de fîn, Spre stînă* etc.). Din lectura compozițiilor se desprinde edificator abilitatea și siguranța dispunerii în spațiu a motivelor. Precizate prin culoare, formele — ușor supradimensionate — definesc gesturi largi, ușor patetice. Tensiunea pe care pictorul o imprimă reprezentării aparține în egală măsură desenului și culorii, aceasta din urmă mergînd pe nuanțare, nu pe contrast. Tema muncii a fost unul din subiectele preferate (la arat, plivit, seceriș, culeș etc.), animînd suprafața pictată cu ritmica siluetelor umane în atitudini pline de măreție, într-o ceremonioasă împlinire de destin *(Cosașii, Culesul sfeclei, Drum fără întoarcere, Recoltatul cartofilor, La seceriș, La strînsul fînului* ș.a.).

Anul 1937 avea să-l impună și mai adînc în conștiința publicului și a criticii de specialitate. Expunînd numeroase uleiuri și gravuri în sala „Mozart" din București (februarie—martie 1937), unui redactor de la

---

[3] Ion Vlasiu, *O singură iubire*, Ed. Eminescu, București, 1970, p. 27—28.

ziarul „Epoca“ Nicolae Brana îi apărea ca „un talent realizat“, cu o indubitabilă „personalitate“, aducînd în ambianța expozițională suflarea autentică a „întregului Ardeal“[4]. Și P. Comarnescu era convins că se află „în fața unui temperament cu mari posibilități: N-aveți decît să-i priviți desenele sale în alb și negru, gravurile sale, unde formele posedă relief, ritm, mișcare, menținîndu-se în cadru decorativ și oarecum simplificat, cerut de această tehnică specifică [. . .]. Iar în picturile sale găsim însușiri de compoziție, personajele și obiectele fiind dispuse expresiv, țesînd o unitate ritmică și vie, avînd mișcare și realitate proprie. Acest artist știe construi forme, știe să le prezinte decorativ și totuși consistent, știe să articuleze expresiile trupului uman și să reliefeze structura obiectelor“[5]. În sfîrșit, cronicarul de la „Rampa“ saluta în N. Brana „un debut (în capitală n.n.) luminos și-o realizare sub constelațiile adevărate ale vieții românești“[6].

Picturile și gravurile lui Nicolae Brana își manifestau puternic originalitatea și forța expresiei nu numai în cadrul numeroaselor expoziții personale, ci și cu ocazia prezentării lor frecvente pe simeza diverselor manifestări colective. Debutase la Salonul oficial încă din 1933, expunînd cu consecvență în intervalul 1936—1944 la edițiile de primăvară și toamnă. Linogravura *Pe înserat cu oile*, din 1936, inaugurează seria lucrărilor reținute anual pentru colecțiile statului, conferindu-i-se în perioada mai sus amintită zece premii de către Ministerul Cultelor și Artelor. În 1937 este distins cu Premiul „Anastase Simu“, iar trei ani mai tîrziu societatea „Astra“ îl premiază pentru „întreaga activitate artistică“, semn de recunoaștere a contribuției sale reale la îmbogățirea patrimoniului nostru spiritual.

Ilustrațiile de carte alcătuiesc un capitol important al creației lui Brana, încă din februarie 1937 fiind „trecut pe tabloul ilustratorilor autorizați“ care s-a comunicat „atît Asociației editorilor români, cît și Asociației Corpului Didactic“[7]. Va ilustra mai întîi „Povești ardelenești“ de Ion Pop Reteganul, pentru ca în 1940 să publice prin editura „Gorjan“ un album — cu 15 gravuri — sub titlul „Chipuri din sat“ pe care i-l dedică mamei sale. Franchețea dezvăluirii acelui inconfundabil duh al vieții rustice prin intermediul unui limbaj simplu și clar, prin sugestiva alternanță a întîlnirilor ferme și limpezi dintre zonele de alb și negru, îl va impresiona și pe profesorul Ramiro Ortiz, care, la începutul anului 1943, se preocupa de angajarea unui ilustrator pentru o ediție italiană a baladelor populare românești. La solicitarea Ministerului Propagandei Naționale artistul va trimite — drept mostră — cîteva gravuri, primind ca răspuns o adresă în care i se avansează rugămintea „de a completa seria gravurilor cu tema *Mioriței*, încercînd în același timp, afară de cazul că le-ați avea gata, cinci-șase gravuri înfățișînd momente din balada *Meșterului Manole*, întrucît alegerea d-lui R. Ortiz vă este favorabilă“[8].

Prins și derutat de evenimentele tulburi ale războiului, N. Brana nu va dispune de tihna necesară finalizării angajamentului asumat și de

---

[4] Silviu Cernea, *Expoziția Brana*, în „Epoca“, București, 14 martie 1937.
[5] Petru Comarnescu, *Expoziția Brana*, în „Vremea“, București, 28 februarie 1937.
[6] Vl. Bârna, *Expoziția Brana*, în „Rampa“, București, 2 aprilie 1937.
[7] Adresă din partea Direcției Artelor, a Ministerului Cultelor și Artelor, București, din februarie 1937, păstrată în arhiva artistului.
[8] Adresă din partea Ministerului Propagandei Naționale, București, din 14 ianuarie 1943, păstrată în arhiva artistului.

aceea ilustrarea *Mioriței* este terminată abia în toamna anului 1944 la Mohu, în fibra plăcilor de lemn incrustînd și textul baladei în versiunea lui Vasile Alecsandri. Dar despre o publicare a ilustrațiilor nu poate fi vorba decît mult mai tîrziu, în 1957, prin Editura de Stat pentru Literatură și Artă, la finele albumului inserîndu-se și acest text lămuritor: „Am cioplit aceste gravuri în anul 1944 la Mohu și s-au tras 1.000 exemplare numerotate și semnate". În prefața albumului tipărit în 1957, V. Beneș considera că „Viziunea plastică a lui Nicolae Brana se suprapune fidel povestirii [...], printr-o comunitate de simțire cu lumea în care se petrec întîmplările din *Miorița*. Felul în care realizează aceste gravuri e magistral în simplitatea, naivitatea și puritatea de viziune grafică. Stilul acestor gravuri este chiar stilul povestirii [...], simplu și concis". Prin „aceste gravuri avem chiar viziunea unitară și generală asupra vieții pastorale așa cum este ea legată de marile dimenisuni ale vieții și morții" și, de aceea, prin gravurile lui Nicolae Brana, *Miorița* își „adîncește înțelesurile"[9]. După aproape două decenii — în 1975 — Editura Dacia din Cluj-Napoca procedează inspirat la republicarea într-un elegant album a celor zece ilustrații pe tema *Mioriței*, completîndu-le cu alte nouă xilogravuri, inspirate din aceeași realitate a rusticului autohton, redat alert și veridic. Există în desfășurarea imaginilor o evocatoare gradare a intensității expresive dusă pînă în sfera dramaticului, pentru ca în final să fixeze intonația sub semnul unei duioase tînguiri și împăcări.

Pentru un artist atît de profund legat de structurile și rezonanțele ancestrale ale satului românesc, implicarea evocării istorice între constantele inspirației ne apare ca un fapt firesc, motivat organic. Invocarea faptelor și personalităților deosebite ale trecutului național — prilej de consolidare a conștiinței de neam și țară — se făcea stringent necesară în disputa cu tendințele iridentiste ce proliferau în preajma și-n timpul declanșării celei de a doua conflagrații mondiale. Iată de ce chipurile lui *Decebal*, *Traian*, ale conducătorilor răscoalei țărănești din 1784: *Horea, Cloșca și Crișan*, al legendarului „Crai al moților": *Avram Iancu*, devin subiecte mult îndrăgite de experimentatul gravor, incrustîndu-le ferm în placa de lemn, transpuse apoi pe albul imaculat al hîrtiei. Exemplare dintr-un amplu tiraj de xilogravuri au fost oferite cu generozitate diverselor asociații, instituții culturale, unor redacții, pentru multiplicare și difuzare. Altădată, revoltat de atrocitățile săvîrșite de exponenții fascismului, va eterniza figura marelui istoric *Nicolae Iorga* într-o gravă și măreață ipostază portretistică (ulei). Sfîrtecarea mîrșavă a teritoriului național prin Dictatul odios de la Viena (din 30 august 1940) îi va provoca o adîncă îndurerare și-atunci concepe o serie de compoziții în care transpune trista condiție a populației românești din zonele înstrăinate abuziv. O mulțime îndoliată, înaintînd greu prin lutul vîscos al drumurilor improvizate, peste haturi, inundă suprafața picturilor și gravurilor cu siluetele lor vînjos arcuite, amintind — prin disperarea efortului — drama unor scene apocaliptice (*În refugiu, Prigoana din Ardeal, Cortegiul refugiaților, În Ardealul subjugat* ș.a.).

Cu rodul unor fertile împliniri organizează, sub genericul „Oameni și priveliști din Ardeal", o amplă expoziție la București (ianuarie 1941, cuprinzînd 135 uleiuri, 25 xilogravuri și 17 picturi pe sticlă), expoziție itinerată la Cluj și Sibiu. Peisaje, interioare țărănești, portrete, naturi sta-

[9] V. Beneș, *Cuvînt înainte* publicat în albumul „Miorița" de Nicolae Brana, București, 1957.

tice și compoziții diverse, tratate cu un acuzat simț al epicului, relevau particularitatea unei viziuni și vitalitatea unei prezențe artistice al cărei freamăt se confunda pînă la identificare cu imperativele politice, sociale și spirituale ale neamului său. Semnificațiile majore ale demersului artistic sînt inspirat punctate atît în prefața catalogului, cît și în presa vremii, plăcut impresionată de amploarea registrului tematic, de timbrul aspru și grav al evocării: „... Mai colorat ca altă dată, mai luminat, de-o paletă în plină și frumoasă evoluție, dar tot atît de trist și cu o ciudată notă de nostalgie". În compoziții „reprezintă figuri în revoluție, biruinți ardelene și biruinți românești, o eroică ce se-nșiră cu începutul în timpurile vechi și care sfîrșește azi. Un fel de apoteozare a figurilor mari ardelene. Și cît de impresionant apar ele în haina care le-o împrumută Brana. Este o desăsvîrșită comunitate între spiritul lui *Horea* și stilul lui Brana [...]. Are ceva primitiv în pictura lui, ceva de începuturi, de creație proaspătă și originară. Prin aceste calități autohtonismul său este măreț"[10]. În încercarea sa de sintetizare a trăsăturilor plasticii ardelene, Ion Vlasiu, relevîndu-i primatul subiectelor rurale, considera că „energia și fervoarea cu care se manifestă talentul său au făcut din el unul dintre cei mai populari artiști tineri. El poate fi considerat în urma acestei mari activități unul dintre cei dintîi artiști a căror muncă a contribuit la afirmarea ideilor școlii plastice ardelene"[11].

„Energia și fervoarea" talentului său prolific i-au îndrumat preocupările și către sfera decorației interioare a lăcașelor de cult, activitate desfășurată individual timp de aproape două decenii, între 1935—1954. În acest interval va picta în frescă sau tempera tîmpla bisericii din Someșul Rece, județul Cluj (1935), bisericile din Sighet (1935), Dumăslău (lîngă Șimleul Silvaniei, 1935—36), Gălbaia, județul Cluj (1936), Odorhei (1938), Cristur-Odorhei (1939), Jina (lîngă Făgăraș, 1946), Agnita (1947), tinda bisericii Banu Manta din București (1950), biserica din Vaideeni (lîngă Horezu, 1952—1953) și Sutești (lîngă Drăgășani, 1953—54). Cu o practică a lucrului însușită cu exigență în preajma maestrului Anastase Demian, al cărui ucenic va fi (asemenea lui Cornel Cenan, Victor Constantinescu, Ion Gavrilă, Dinu Ilea sau frații Profeta) în cîteva ocazii, pînă în 1935, va efectua lucrări de o caldă și sobră simțire, apelînd la un desen robust și-un cromatism plin de prospețime, revigorînd și înnobilînd spațiul interior a importante monumente arhitecturale cu suflul unei viziuni, situată în descendența celei mai autentice tradiții românești.

Și după Eliberare, Brana se comportă în spiritul viziunii care îl consacrase: adică aceeași pasionată aplecare asupra realității satului românesc. Izbînzile se referă îndeosebi la peisaje și naturi statice, armonios și solid închegate, deoarece în compoziții cedează adesea tentației narative. Gama cromatică își păstrează sobrietatea și consistența, operînd cu acele demult caracteristice brunuri grave, telurice, cu verde dens și griuri albăstrui, cu sonorități minerale. Austeritatea rezonanțelor cufundă motivele în atmosfera de taină a faptelor de viață ce se derulează tensionat, fără contenire, ca manifestare a unei combustii interioare. Dar excesele de sinceritate pe care artistul le-a promovat în întîlnirile publice cu colegii de breaslă a părut unora violentă jignire, creîndu-se animozități, motiv care l-a orientat către o severă și prelungită claustrare. Va picta,

---

[10] V. Beneș, *Prefață* la catalog, București, ianuarie 1941.

[11] Ion Vlasiu, *Școala plastică ardeleană*, în „Vremea", București, 30 noiembrie 1941.

cînd rapsodic (de obicei după popasurile estivale la Mohu), cînd prea abundent, în preajma unor evenimente expoziționale (stingîndu-se din viață în București, la 1 mai 1986).

Cele două ample expoziții retrospective organizate în capitală în 1970 și 1976 (prilejuite de momente aniversare), itinerate selectiv la Cluj-Napoca și Sibiu, nu s-au constituit în evenimente capabile a-i contura — pe temeiuri valorice — personalitatea. Majoritatea exponatelor erau din colecția artistului. De aceea se impune cu necesitate depistarea lucrărilor celor mai reprezentative (aflate prin numeroase colecții particulare) pentru ca o nouă sinteză expozițională să ne restituie imaginea reală, edificatoare, a unei opere care a făcut să vibreze în cîmpul mișcării plastice românești suflul particular al realităților transilvane.

* * *

Purtat tîrziu, la anii senectuții, dialogul cu pictorul și gravorul Nicolae Brana[12] se lasă cuprins de sunetul grav al rememorărilor duios-nostalgice. Hotărîrea de a îmbrățișa calea artei — cînd dispunea deja de o diplomă de învățător — îi va complica și aspri mult datele existenței pînă va cîștiga — prin talent și o rară tenacitate — un apreciat statut artistic.

— *Atît în anii de școală de la Sibiu, dar mai ales în cei ai studenției la București și Cluj, am cunoscut din plin amarul și nesiguranța zilei de mîine. Din cauza războiului am rămas fără tată, iar mama a făcut eforturi mari pentru întreținerea mea. De aceea m-am văzut nevoit să mă angajez ca desenator la Clinica Psihiatrică din Cluj — student în anul doi fiind — pentru a-mi asigura resursele unui trai modest.*

Cum de n-ați abandonat calea artei în fața dificultăților multiple?

— *Eram prea solid construit sufletește pentru ca să renunț la dorința și hotărîrea mea fermă de a da glas — prin culoare și incizie grafică — modului de a fi a neamului meu. Asemeni generației mele — entuziasmată de înfăptuirea unității naționale depline — am fost stăpînit de o mare ambiție de a mă dovedi util în vastul proces de emancipare culturală a poporului român.*

Încă din tinerețe ați impresionat prin ardorea cu care ați creat, organizînd anual revelatoare expoziții în importante centre culturale ale țării, în majoritate cu lucrări noi. Care ar fi motivația acestei laborioase manifestări?

— *Cînd am început activitatea artistică, îndeosebi în spațiul intracarpatic, expozițiile deschise de artiști profesioniști erau destul de rare. Expunînd, mi-am dat seama de efectul pozitiv — în dublu sens — al contactului cu publicul. Mă verificam pe mine, dar totodată simțeam că facilitez înțelegerea de către oameni a mesajului umanist al artei pe care o profesam. Înfățișîndu-ne munca noastră arătam în mod estetic, educativ, gîndirea și sentimentele care ne animau, așteptînd reacția colectivității umane din care făceam parte. Dacă nu e așa pentru cine pictăm? Orice operă adevărată devine expresia firească a sincerității, a emoției curate, a originalității organice. Numai așa ea va dispune de puterea de*

---

[12] Dialog purtat în anii 1980—1982 în apartamentul artistului, situat pe Șoseaua Olteniței 69, București. Se confesa precipitat și ardent, desprins din suferințele unei boli care din 1978 făcea imposibilă continuarea activității creatoare.

a răscoli sufletul omenesc, prin faptul că acesta se recunoaște integrat în spiritul creației respective.

Este un amănunt îndeobște recunoscut că arta dumneavoastră poartă o strînsă relație cu tradiția, cu faptele de viață specifice poporului român.

— *Ca unul care m-am născut la sat, legat cu tot sufletul de viața țăranului, era normal ca cea mai mare parte a artei mele să evoce freamătul acestei vieți, convins întotdeauna că opera care nu păstrează relație cu lumea din care artistul provine, nu poate fi sinceră și viabilă și deci nici durabilă în timp. Spiritul popular al artei vechi românești alcătuiește însuși autohtonismul expresiei noastre artistice. În concordanță cu structurile acestui spirit trebuie să vibreze orice operă nouă pentru ca forma ei de afirmare să se poată integra expresiei generice a artei naționale. Pentru că și-n creația marilor predecesori, geniul popular și sonorițățile artei culte se contopesc, conferind originalitate culturii și artei în context european și universal.*

Sînteți cunoscut ca un fervent propovăduitor al unei arte sincere, curate ca simțire și limpede ca exprimare, opiniile dumneavoastră fiind auzite adesea la întîlnirile creatorilor din domeniul artelor plastice.

— *Am luat deseori cuvîntul în adunările care analizau aspecte cotidiene și de viitor ale artei noastre. În temeiul unei bogate experiențe de viață și de artist, activ în ani de grea încercare pentru țară, s-au sedimentat anumite gînduri, unele publicate în intervalul 1938—1940. Mai tîrziu, am făcut cunoscută credința mea că nimic nu poate fi mai dăunător pentru viața spirituală a unui popor decît abolirea noțiunii de valoare. Dar această valoare se verifică mai întîi prin aderența la fizionomia specifică unei culturi naționale. Numai ca mlădiță a acestui robust trunchi își va putea afirma și valențele ei de universalitate. Creatorul român nu va avea nici o scuză cînd opera sa va emana o altă simțire decît cea a colectivității în mijlocul căreia s-a plămădit. Neîndoielnic, arta are patrie, argument ce-i particularizează intonația!*

VIRGIL FULICEA

Statura falnică de atlet (ajungînd campion al României la aruncarea greutății, în 1929), alături de prestanța gîndului său, înalt academic, dezvăluit cu voce sonoră de bariton, aveau darul să inhibe la primul contact cu Virgil Fulicea. În realitate era un om cald, comunicativ, care te copleșea cu întinderea cunoștințelor sale de istorie, literatură, filosofie și artă. Citise și asimilase mult pentru a găsi cea mai adecvată soluție ambițioaselor sale proiecte, care l-au ținut într-o aprigă încleștare. Împrejurările i-au oferit tîrziu deschidere spre finalizarea vocației sale de sculptor monumentalist și de aceea — dintr-o voință de recuperare — a lucrat adesea prea precipitat, fiind nevoit să-și sacrifice o parte a modelărilor care n-au rezistat probei de control a propriei exigențe. Acest mare neliniștit va sta toată viața sub semnul a două ipostaze existențiale: o voință de a înfăptui dusă pînă la limita eroicului și o luciditate care îi va fixa clar condiția în ambianța culturală a epocii. Întreaga sa comportare se poate rezuma prin aforismul pe care și l-a făurit ca o deviză: „Trebuie să vrei totul pentru ca să lași puținul pe care-l lași!". Ce nobilă demnitate în această recunoaștere a modestiei faptei noastre în contextul unui superb tezaur de splendori care alcătuiesc patrimoniul spiritual al unui popor. În fapt, o evidență stimulativă care-l determinase și pe marele Brâncuși să afirme că prin tot ceea ce zămislim nu facem — metaforic vorbind — decît „pași pe nisipul infinitului". Dar acei pași însemnau indubitabil urme, săpate atît în conștiința neamului, cît și în planul mai larg al universalității.

Descindea din frumoasa Țară a Făgărașului, născut în 9 august 1907, ca fiu al notarului din Vaida Recea. O generoasă dotare nativă avea să-i pună sub semnul incertitudinii opțiunea asupra profesiei. După absolvirea cu excelente rezultate (șef de promoție) a Liceului „Radu Negru" din Făgăraș (1925, unde dovedise statornice pasiuni literare, fiind și secretarul societății de lectură „G. Coșbuc", în acest cadru citind cîteva încercări în proză) se înscrie mai întîi la Școala Politehnică din Timișoara, pentru ca la scurt interval să vină la Cluj. Aici va frecventa un semestru Facultatea de Medicină (atras îndeosebi de problemele de anatomie). Dar lipsa posibilităților materiale îl determină să caute soluția unei burse, pe care o capătă (numai pe jumătate) devenind student al Facultății de Drept. Cum din acel an școlar 1925—1926 ființa în capitala Ardealului Școala de Arte Frumoase, ajunge din semestrul al doilea și cursantul acesteia (concomitent cu studiile juridice). În final, va căpăta două licențe: de profesor de desen (1931) și avocat (1934). Între timp

își luase și doctoratul în științe sociale (economie politică, 1933). Aflat în fața unei alternative, se decide pentru cariera de profesor și artist.

Dincolo de chemarea resurselor interioare, ca suport acestor opțiuni se situau frumoasele impresii făcute de lucrările sale profesorilor Școlii de Arte Frumoase: Catul Bogdan, Aurel Ciupe și Romul Ladea. Considerat între elevii de certă perspectivă, va beneficia adesea de scutiri de taxe și va fi trimis cu bursă la Baia Mare (1926 și 1930). Nu era hotărît asupra sferei de preocupări, ocupîndu-se cu egală înțelegere și pasiune de pictură și sculptură. La absolvire, în 1931, va fi prezent cu lucrări din ambele domenii, care vor stîrni ecou favorabil în presă: „. . . Se remarcă Virgil Fulicea cu tabloul *Leda* care ne interesează nu numai din punct de vedere al compoziției îndrăznețe, ci mai ales prin rezolvarea coloristică. Amintim alb-cenușiul aripii de lebădă ce ne evocă fresca și culoarea vie ce redă intim trupul unei femei în spasm“[1]. Într-un alt cotidian se relevа că statuile sale „dau dovadă de mare talent, de pricepere serioasă“[2]. Tot din anul absolvirii datează și un portret al prietenului *Iulian Popa*, dramaturg, soțul actriței Maria Cupcea, compus sigur și viguros, printr-un desen energic (trădînd simț constructiv) și cu tonalități estompate, fin modulate, de gri-violaceu, ocru și brun matizat, gri-gălbui volatil la fundal.

Încadrat profesor la Liceul de Băieți din Blaj (1933), Fulicea se lasă cucerit de atmosfera cărturească a urbei de la confluența Tîrnavelor, situîndu-se printre entuziaștii fondatori ai revistei de cultură „Blajul“, care va apare lunar, timp de trei ani (ianuarie 1934 — iunie 1936). Dintre animatorii acelei importante publicații pentru viața spirituală din centrul Transilvaniei amintim scriitorii Pavel Dan și Petru Bortеș, eseiștii Nicolae Comșa, Ion Nonea Covrig și Radu Brateș, istoricii Nicolae Lupu și Ștefan Manciulea, umaniștii Dionisie Pop, Virgil Stanciu, Ion Suciu, Liviu Chinezu. Printre colaboratori se număra și Traian Herseni, Caius Brediceanu, Al. Dima, Tudor Bugnariu, I. Copilu Chiatră. Membru al Comitetului de redacție (un timp și secretar) Virgil Fulicea va fi o prezență extrem de activă în paginile proaspetei reviste.

Mai întîi va proba o reală vocație poetică, încă de la primul număr publicînd „Floare albastră“ și „Noapte“, în care o tentă ușor elegiacă se îmbină cu o generoasă descindere a sensibilității către metaforă. Dar seria revărsărilor sale lirice se încheie prin publicarea în numărul din martie 1934, sub pseudonimul Teofil Urs, a unei „Scrisori către un prieten“, de-acum semnînd numai cronici, recenzii, eseuri, traduceri din franceză. Domeniul cu cele mai frecvente referințe era cel al artelor plastice, pentru a căror mai puternică afirmare militează, aducînd temeinice argumente în articolele: „Pe marginea expozițiilor din Cluj“, „Îndreptar plastic“, „Michelangelo-omul“, „Pentru frescă“, „Cuvinte pentru plastica regională“, „Criza picturii bisericești“ sau „Cuvinte pentru o spiritualitate românească“.

Preocupările artistice proprii i-au impus o atentă documentare în domeniul frescei, efectuînd întinse lecturi din Marzochi de Belluci, Cenino Cenini, Victor Mottez și Camille Mauclair. În baza unei temeinice

---

[1] D. P., *Expoziția elevilor Școlii de arte frumoase*, în „Patria“, Cluj, 21 iunie 1931.

[2] * * *, *A képzömüvészeti Föiskola növendekeinek kiállitása* („Expoziția elevilor Școlii Superioare de Artă Plastică“), în „Ellenzek“ („Opoziția“) Cluj, 20 iunie 1931.

informații, va fi în măsură să efectueze o pertinentă recenzie cărții reputatului profesor și freschist român Costin Petrescu „L'art de la fresque" („Arta frescei"), publicată la Paris, în 1929. După ce face vaste incursiuni în împlinirile anterioare din arta națională și universală, subliniindu-i avantajele în comparație cu pictura în ulei și mozaicul, că „această manieră magistrală (adică fresca n.n.) «mai virilă, mai sigură, mai rezolută și mai durabilă decît celelalte» cum o definește Vasari, va trebui să devină prin excelență pictura elanului modern"[3]. Fructuoasa sa colaborare la revista blăjeană se încheie cu un extras din conferința pe care a ținut-o la ședința festivă a Cercului Franco-Român și revista „Blajul", intitulată „Cuvinte pentru o spiritualitate românească". Într-un limbaj limpede și elevat sublinia „contribuția gîndirii și a emotivului în procesul creator. Gîndirea își manifestă tendința spre universalitate, emotivul rămîne mereu un îndrăgostit al notei personale, a specificului ce diferențiază pe om de om". Operînd pertinente disocieri, Fulicea ajunge la viabila concluzie că „moștenirile de artă" reprezintă una dintre „cele mai prețioase relicve după care se poate reconstitui întregul climat cultural în care a trăit un popor"[4].

Văzîndu-se în imposibilitate de a-și materializa gîndurile în scris prin încetarea apariției revistei „Blajul", se va angaja într-o altă ispititoare muncă de durată, aceea de a clarifica rosturile desenului în spațiul învățămîntului secundar românesc pentru care a întocmit sute de fișe, teste, a cules material didactic. Dintr-un memoriu de activitate aflăm că obținuse „prin bunăvoința" inspectorului de pe atunci Zamfiropol-Dall autorizația „de a evada din rigiditatea programei analitice și am condus tematica desenului în vederea cercetării imaginației, memoriei vizuale, transpoziției în imagine a cunoștințelor teoretice și a dezvoltării spiritului de observație [...]. Din păcate, cu ocazia faptelor de război, acest întreg material cu fișierul și notele în manuscris s-a distrus în ziua de 6 septembrie 1944 prin răvășirea cabinetului meu de desen din școala pedagogică". O altă lucrare, în colaborare cu profesorul de pedagogie Teodor Megieșan din Blaj, „urma să explice măsura în care desenele din imaginație ilustrativ și cel din memorie puteau fi utilizate ca teste comparative deopotrivă pentru *progresul unui copil* sau al unei clase întregi, cu implicațiile de ordin pedagogic"[5].

Cufundat în activitatea didactică și în preocupările de natură teoretică nu va dispune de timp suficient pentru creație. Realizase totuși alături de unele portrete în ulei și o prețioasă frescă în palatul mitropolitan din Blaj (20 m^2), pe care autoritățile ecleziastice au sacrificat-o ca reacție la convingerile pictorului — tipărite și-n presă — asupra „crizei picturii bisericești", încheiate cu afirmarea necesității unei „forme noi", a unui „limbaj mai mult al simbolismului decît al unui bolnav misticism, tot mai strein de gîndirea apuseană ce și-a făcut loc și-n socialul românesc"[6]. Iritat de acest incident, la care se adaugă și revelația trăită în fața sculpturii lui Michelangelo, cercetată direct cu ocazia unei excursii în Italia (1938) va renunța definitiv la pictură, preferînd expresivitatea — mai austeră — a limbajului sculptural.

---

[3] Virgil Fulicea, *Despre frescă*, în „Blajul", Blaj, nr. 8—9, 1935.
[4] Virgil Fulicea, *Cuvinte pentru o spiritualitate românească*, în „Blajul", Blaj, nr. 5, 1936.
[5] Virgil Fulicea, *Memoriu de activitate* din 12 iunie 1961, arhiva familiei.
[6] Virgil Fulicea, *Criza picturii bisericești*, „Blajul", ian. 1936.

Dar vremurile erau nestatornice, puțin încurajatoare pentru afirmarea unei arte statuare. Dintre lucrările de început multe s-au pierdut cum este și gipsul *In Sinedriu* (reprezentînd un cap, reprodus pe coperta revistei „Blajul“ din aprilie 1935) sau *Cariatida* (un gips, reprodusă în „Dacia rediviva“), concepută în planuri mari, solid arhitecturate. Un prim bust, pios omagiu adus prietenului dispărut prematur, mare nădejde a prozei ardelene, scriitorul *Pavel Dan* (gips, 1939), modelat cu sensibilitate și respect pentru particularitățile fizionomice, a rămas doar ca proiect și nu ca monument, fiind expus abia la regionala din Cluj (1956). Se păstrează în colecția familiei două lucrări de început: *Portretul soției* (gips, 1938) și *Sărutul* (tot gips, intitulat uneori *Paolo și Francesca)* sculpturi sugestive pentru a ne convinge de dinamica modelajului, cu puternice arcuiri și protuberanțe care aminteau de dramaticul formulărilor expresioniste. Un profil exact al artistului în acest moment inițial al creației i-l creionează Ion Vlasiu în des amintitul comentariu asupra „Școlii plastice ardelene“: „Virgil Fulicea este mai puțin cunoscut publicului întrucît n-a expus decît în foarte rare prilejuri. Este totuși unul dintre aceia care au luat parte după puterile lor la ofensiva culturală a artiștilor ardeleni. Pictor la început, se părea că va evolua spre o ținută de echilibru formal, îndreptat în direcția unei viziuni contemplative, dar apoi a alunecat pe panta unui realism cu accente expresioniste [...]. Cele cîteva lucrări de sculptură pe care i le cunoaștem dovedesc din plin înclinarea sa spre forma dinamică, cu rezonanțe mestroviciene. O încercare de a struni ansamblul, de a stăpîni materia cu mai multă certitudine în construcție vor determina neîndoielnic realizarea acelui plan inițial de lucru în urma căruia sufletul său se va putea exprima cu mai puține ocoluri“[7].

În anii grei ai războiului, cutremurat de cortegiul suferințelor din jur (cu prea mulți copii orfani și văduve) îl preocupă intens gîndul realizării unui impozant *Mausoleu al eroilor*. Dar va fi încă un ideal înăbușit. Cunoaștem tot din reproduceri (din „Dacia rediviva“ și „Luceafărul“ de la Sibiu) o piesă ce urma să fie integrată marelui ansamblu, un bust de femeie împietrită într-o solemnă reculegere, ca într-un plîns mocnit, interior. Învolburările rotunjite ale basmalei strîng protector chipul îndurerat, îndemnînd la o fraternă compasiune. Iată ce impresie i-au făcut asemenea exemplare scriitorului Ionel Neamtzu, contemporan al evenimentelor: „... Acest artist dîrz și neclintit pe poziția lui de luptător, cu o frămîntată viață interioară, știe să redea adevărata față a Ardealului [...]. Oameni trudiți, tipuri de văduve închise ermetic în durerea lor [...], figuri masive, pline de relief, acestea sînt produsele sale [...]. Puterea ce țîșnește din aceste produse este latentă; ea e cuprinsă în expresia viguroasă, în sobrietatea vajnică“[8].

Convins de necesitatea unui muzeu care să reflecte viața materială și spirituală a populației de pe valea celor două Tîrnave, în 1945 pune bazele unei astfel de instituții la Blaj, cu obiecte de arheologie și artă populară. În calitate de custode organizează o retrospectivă Octavian Smigelschi. După trei ani instituția devine Muzeul jubiliar al revoluției de la 1848, iar Virgil Fulicea, expirîndu-i detașarea, își ia în primire postul de titular al catedrei de desen de la Seminariul Pedagogic Universitar, devenit Liceul nr. 3 din Cluj. Ajuns în orașul studenției, des-

---

[7] Ion Vlasiu, *Școala plastică ardeleană*, „Vremea“, 30 noiembrie 1941.
[8] Ionel Neamtzu, *Virgil Fulicea*, „Dacia rediviva“, ianuarie 1943.

fășoară — cu firea-i robustă și tenace — o remarcabilă activitate nu numai ca dascăl și artist, ci și-n planul implicațiilor obștești (în calitate de președinte al Fondului Plastic din Cluj, ca membru în jurii și diverse comisii de sistematizare). Pînă în 1955 va fi titularul catedrei de sculptură de la școala medie de artă plastică, după care va fi integrat în corpul profesoral al Institutului „Ion Andreescu", urcînd ierarhii didactice pînă la gradul de profesor universitar (din 1972), pensionîndu-se în 1978, deci la 71 de ani. Lipsa unor condeie specializate în sfera criticii de artă în anii '50—'60 l-a îndemnat să scrie penetrante cronici plastice la diverse evenimente expoziționale (publicate în paginile revistelor clujene „Steaua" și „Tribuna" sau în ziarul local „Făclia"), va redacta cronici pentru radio și va lua parte la numeroase și semnificative simpozioane, mese rotunde în care erau dezbătute aspecte ale artelor plastice, despre urbanistică etc. Profesor pasionat și temeinic, și-a valorificat o bogată experiență și-o vastă cultură în două admirabile cursuri privind „Noțiuni de compoziție în sculptură" și „Desenul în învățămîntul artistic superior". Un exemplar din primul curs dactilografiat, ajuns la biblioteca Institutului de Artă clujean, va deveni un prețios îndreptar pentru studenți, recomandînd „cunoașterea unor *legi*, a cunoștințelor de ordin teoretic pentru iluminarea drumului practic [...], pentru definirea conținutului de idei și sentimente a operei de artă". A ști compune „înseamnă a organiza elementele formale, de limbaj artistic, în vederea realizării la maximum și în aspect estetic, conținutul". Cel de al doilea studiu ca și multe alte însemnări referitoare la „Spațiul în sculptură", „Despre arhitectură", „Tradiția românească în artă", „Despre critica de artă", „Relația dintre sculptură și arhitectură", „Fenomenul plastic la Cluj — 1969", „Viața plastică — probleme organizatorice", „Jurnal", se păstrează în manuscris în colecția familiei. Selectate, multe din ele ar merita adunate într-un volum și încredințate tiparului.

Stimulat la atmosfera febrilă a vieții artistice de după Eliberare, Virgil Fulicea creează cu frenezie impresionantă, expunînd din 1947 la toate manifestările colective ale plasticienilor clujeni (uneori și cîte 5 lucrări), la republicanele din capitală sau în manifestări de artă românească peste hotare: Leningrad, Moscova (1957—1958), Varșovia (1959), Helsinki, Praga (1960), Istanbul, Damasc, Sofia (1961), Titograd (1968). Din 1956 primind și un spațios atelier în centrul orașului, pe strada Bolyai nr. 4—6, se va putea concentra în tihnă și cu profunzime asupra a multiple și generoase subiecte pe care noua realitate social-politică a țării le revendica și le susținea materialicește. Pragul atelierului era trecut de studenți și profesori de la Institut, colegi de breaslă, scriitori, gazetari etc. Între obișnuiții oaspeți se numărau Lucian Blaga, Liviu Rusu, Victor Papilian, Virgil Vătășianu, Eugen Crăciun și alte nume prestigioase din știința și cultura românească. În compania lor își dezvăluia lucrările și gîndurile, își clarifica unele soluții, își enunța proiectele. Iată cum îi apărea scriitorului Al. Căprariu, în 1959: „Virgil Fulicea apare drept un temperament intempestiv, de o vitalitate debordantă, care se vrea integral exprimată în opera sa [...]. Dacă ar fi să definesc creația sculptorului clujean aș afirma că esența ei este epică. Un epic prin care se tinde la permanentizarea unor volume ample, în linii viguroase, a dramatismului existenței, un epic care se vrea integral purificat de retorism exterior, aspirînd spre unitate printr-o armonie solemnă. Orientarea către compozițiile ample, monumentale, în care dinamismul și vitalitatea se susțin reciproc stă mărturie pentru concomitența con-

cepției artistice a lui Virgil Fulicea cu idealurile majore ale societății noastre“[9].

Timp de trei decenii (1947—1977) fantezia sculptorului Fulicea l-a încurajat să abordeze cele mai felurite subiecte. Prioritate au avut temele cu implicații monumentale, deoarece sculptorul s-a dorit — cu ardoare — un energic rapsod al epopeei naționale, un fin modelator de chipuri ce ilustrau esențe de spirit ale gîndului românesc și universal, un sincer interpret al faptelor de viață înscrise statornic în conștiința neamului său. Ca orice operă care avea de înfruntat capriciile materiei, eforturile au consemnat izbînzi și eșecuri. Suma împlinirilor, însă, îl fixează în galeria artiștilor noștri reprezentativi pentru o anume etapă istorică.

Lui Virgil Fulicea i-a plăcut în genere să modeleze, cioplind întîmplător și fără reală vocație. Așadar, în lutul moale s-au conceput inițial (fiind transpuse apoi în bronz) cele mai durabile întruchipări. Multe, adică 20, i-au adus satisfacția de a le vedea plasate în spații publice: *Emil Racoviță* (1956, bronz, în fața Institutului de Speologie din Cluj), *George Coșbuc* (1957, bronz, la căminul studențesc de pe strada Petöfi, Cluj-Napoca), *Zece savanți români* (1957, teracotă, 80/120 cm, în amfiteatrul Facultății de farmacie, Cluj-Napoca), *Horea* (1958, piatră artificială), *Victor Babeș* (1958, holul Universității clujene), *Ana Ipătescu* (1962, bronz, liceul „Ana Ipătescu“, Gherla), *Avram Iancu* (1962, bronz, holul liceului „Avram Iancu“ din Aiud), *Iacob Mureșianu* și *Gheorghe Șincai* (1962, bronz, în curtea liceelor din Blaj), *Galeria rectorilor Universității din Cluj,* 1919—1976 (12 piese, relief teracotă, realizate între 1966—1975, holul rectoratului Universității), *Iuliu Hațieganu* (relief teracotă, 85/85, 1971, Clinica Medicală III, Cluj-Napoca), *Primula* (compoziție în bronz pentru o fîntînă arteziană, 1969, curtea interioară a Casei Universitarilor, Cluj-Napoca), *Omul stăpîn pe ape* (bronz, 1969, compoziție pentru o fîntînă decorativă, Turnu Severin), *Pavel Dan* (1970, bronz, Turda), două *monumente funerare* în cimitirul din Cluj, pentru prof. Ion Goia *(Bocitoare* dacit de Bologa, 1969, 180 cm) și un relief pentru marea solistă *Stela Simonetti* (bronz și marmură, 1973), *Andrei Mureșianu* (bronz, 1973, 330 cm, lîngă Teatrul din Brașov), *Baba Novac* (bronz, 1976, 330 m, Cluj-Napoca) și botanistul *Alexandru Borza,* fondatorul Grădinii botanice din Cluj (bronz, 1976, Grădina botanică, Cluj-Napoca).

Dar sfera preocupărilor fusese de o amploare mult mai mare. La expoziția „Lupta pentru pace“, deschisă la Cluj, în 1955, prin trei tulburătoare compoziții: *Ip* (aluzie la cumplitul măcel hortysto-fascist din toamna anului 1940 în satele transilvănene Ip și Trăsnea), *Popa Costan — 1848* și *Deportații,* își va exprima virulent revolta față de atrocitățile pornirilor iraționale, lucrări prin care s-a impus definitiv în conștiința epocii. În Muzeul Țării Făgărașului, căruia i-a făcut o generoasă donație, se păstrează majoritatea machetelor pentru *Monumentul de la Bobîlna* — 1956, monumentul *Horea, Cloșca și Crișan,* gîndit pentru zona Poșaga pe Arieș — 1958, monumentul *Mihail Sadoveanu* — 1960, *Pelaghia Roșu,* eroina de la Fîntînele — 1967, *Descătușare* pentru Transfăgărășan — 1970, *Crăișorul,* statuie ecvestră pentru un *Avram Iancu* la Tg. Mureș — 1972, *Mihai Viteazul* și *Monumentul Ostașului român* — 1973, monumentul *Eliberării Patriei* pentru Piața Mărăști la Cluj-Napoca — 1974, monumentul *Constantin Brâncoveanu,* în două variante pentru ansamblul arhitectonic de la Sîmbăta de Sus, în Țara Făgărașului —

---

[9] Al. Căprariu, *Sculptorul Fulicea,* „Tribuna“, Cluj, nr. 41/1959, p. 10.

1976, monumentul *Radu Negru*, pentru liceul la care studiase artistul, Făgăraș — 1976.

Virgil Fulicea este și autorul unor expresive portretizări, semn de fină intuiție și reală capacitate de transpunere a particularității spirituale a modelelor: *Mama* și *Ionuț Horea* — 1953, *Michelangelo* — 1956 (donat Muzeului din Brașov), *Întoarcere în timp — Mădălina, Cap de mocan* (Muzeul Brukenthal, Sibiu) și *Cloșca* — 1958, *Maxim Gorki* (Facultatea de Filologie, Cluj-Napoca) și *M. Sadoveanu* — 1960, *Fidel Castro* — 1962, *Vasile Pârvan* — 1964, *Fată din Dejani* — 1966, *Andrei Mureșianu* — 1970 (Muzeul Țării Crișurilor, Oradea).

Din structura complexă a firii sale emanau și disponibilitățile de a se cufunda în reverie și stări nostalgice, desăvîrșind nu puține lucrări în care se făceau simțite sentimente ale eternului uman: de puritate, gingășie, tandrețe, armonie: *Maternitate* — 1952, *Inițiere, Fată la rîu, Cuplu* — 1954, *Ucencele* sau *Ielele Drăgușului* — 1956 (acum la Muzeul Țării Făgărașului, *Somn* — 1966, *Copil I, II* — 1968, *Creanga de aur, Amintire* — 1970 (ultimele trei bronzuri, expuse în Muzeul de Artă din Cluj-Napoca), *Bobul, Mlada* — 1972 ș.a.

Sub raport stilistic, în creația sculptorului Virgil Fulicea amploarea volumelor monumentale se îmbina armonios cu freamătul unei modelări pline de sensibilitate. Dacă la început a preferat tensiunea unui limbaj ce-și întemeia expresivitatea pe un modelaj mai agitat, ce încuraja jocul contrastelor de umbră-lumină, în ultimul deceniu al vieții (sculptorul stingîndu-se la Cluj-Napoca, în 17 ianuarie 1979) formele se liniștesc, volumele căpătînd rotunjimi și sfericități pe care lumina se prefiră calm, învăluitor. Eliminînd protuberanțele, sintetizînd freamătul materiei, trece la sugestive stilizări, abstractizînd respirația formelor. Ajunge astfel la conferirea unui pronunțat caracter simbolic materiei spiritualizate. De aceea o *Mladă* devine convingător simbol al tinereții, *Bobul* al germinației, *Copil* al purității sau *Amintire* al desprinderii de veracitatea realului. Spre această direcție a simplificării limbajului trebuiau îndreptate mai curînd și mai consistent eforturile, ca de altfel și spre reliefuri unde-și dovedise cu prisosință o remarcabilă forță a transfigurării. Ambiția monumentalului și tridimensionalitatea l-au antrenat către o concretizare căreia nu i-a subtilizat suficient respirația. În tumultul firii sălășluiau, însă, multiple rezerve de fantezie și afectivitate rămase nevalorificate.

În 24 ianuarie 1975, deci cu patru ani înainte de a trece în eternitate, sculptorul va dona Muzeului Țării Făgărașului lucrările aflate în atelier, donație completată în 1980 de soția artistului dr. Viorica Fulicea, cu lucrări păstrate în colecția familială. În finalul textului la generoasa ofertă, sculptorul scria: „Sunt făgărășan. Plecat de acolo am rămas mereu cu gîndul și cu inima alături de Țară, în care îmi cunosc și îmi recunosc strămoșii. E firesc că tot ce mi-e mai drag, munca mea, să o las Făgărașului [...]. Cred că este singurul mod în care-ți poți răscumpăra că te-ai născut și ai crescut în conștiința de neam și țară“[10].

*

* *

Stimate maestre Fulicea[11], după atîția ani care au adus zăpadă la tîmple și limpezimi gîndului, cum v-ați rezuma începuturile creației?

---

[10] V. Fulicea, *Ofertă*, arhiva Muzeului Țării Făgărașului.
[11] Discuții consemnate în mai—iunie 1978 la Cluj-Napoca.

— Am trăit două războaie cumplite. Unul mi-a frînt copilăria, iar altul m-a rupt în plină floare. Din ambele am ieșit ca o plută aruncată pe mal, sîngerînd și fără putința rodului deplin. Iar cînd apele s-au retras viitura mi-a fixat rădăcinile într-un mediu care nu în totul m-a acceptat și pe care nu în întregul lui l-am putut înțelege. Dar miezul lucrurilor este singurul care-și merită truda.

Încă din școală, dar mai ales ca profesor la Blaj, în acel elevat cerc de intelectuali tineri, v-ați manifestat o reală afinitate pentru creația literară. De ce n-ați continuat? Să fi fost doar o temperatură a tinereții?

— După cîțiva ani de încercări în versuri și proză care mi-au adus, neîndoielnic, satisfacții, îndemnîndu-mă și să citesc mult, am abandonat conștient preocupările literare de teamă să nu mă împrăștii, activînd pe două planuri. Fiecare artă pretinde dăruire totală. Și eu dorind să nu vitregesc una din pasiune pentru cealaltă m-am dedicat sculpturii, renunțînd și la pictură.

N-ați regretat vreodată opțiunea?

— Uneori da, cînd receptarea eforturilor mele s-a lovit de unele acute subiectivisme. Sculptura, însă, corespundea firii mele robuste și energice. Mi se înfățișa ca un domeniu propice finalizării unor înflăcărate idealuri de romantic. Îmi plăceau mult culorile, dar a trebuit să ascult de chemarea lutului prin intermediul căruia revărsam lava ce clocotea în mine. N-am avut o clipă de răgaz. Tot timpul mă preocupa ce făcusem sau ce am să fac, de mă și mir cum de am supraviețuit la atîta zbucium!

Ce pondere are talentul în cuprinsul unei opere de artă?

— Nu cred în talent ca o anume facultate specifică creatorilor de artă. Cred în nevoia oricui de a se fura alunecării în neființă și uitare. Nevoie care își caută modul pe vasta claviatură dintre intelect și afect. Dar dacă există o claviatură pe nume artă — și există! — ea nu poate fi un mod de a ilustra probleme sofisticate ale intelectului. Produsul în acest caz poate fi un test al unei stări, dar nu o operă de artă.

Fără prezența ta în ceea ce faci, fără gîndul tău, ridicat din tine, iar tu, așa cum ești, fără efortul de a fereca în formă acest eu sau parte din eu, nu poate fi operă de artă. Conținutul este Eu cu majuscule și acesta dictează forma și-o reclamă sieși în aspectul și pe măsura nevoii de a te defini. Bineînțeles din toată recuzita limbajului plastic. Nu există creator autentic în afara epocii sale.

Cum vedeți dumneavoastră problema înnoirii limbajului plastic?

— Noul este bine venit. Înnoirea limbajului plastic sau mai bine zis îmbogățirea lui este necesară. Dar noul este o problemă și implicație de conținut și nu de formă în sine. Sumar, părerea mea este că arta rămîne (trebuie să rămînă!) un produs al afectului și că invazia de intelect în procesul nemijlocit al creației este un aspect al recrudescenței raționale contemporane, fie un refugiu-surogat al neputinței sau jenei de a fi afectiv în umanitatea noastră. Aceasta nu înseamnă că neg valoarea intelectului în creație. Dimpotrivă. Numai că îl pretind prezent aprioric în eul care generează procesul creator.

Mi-ați putea dezvălui cum aderă un creator la un specific național?

— Acest specific se intuiește. Prezența lui te învăluie; te recunoști în imensitatea lui ca o particolă integrantă.

Nevoia definirii unui limbaj v-a adus inevitabil în contact cu viziuni și stiluri aparținînd diverselor personalități.

— După „șocul" provocat de arta lui Michelangelo în 1938, care m-a marcat îndelung, am meditat mult în fața imaginilor creației lui Ivan Mestrovič, iar în timpul din urmă în relație cu sculptura lui Henri Moore, văzută într-o expoziție la București. În toată opera lui Moore nu poate fi vorba de hazard, de accidentalul oferit de material. Totul este gîndit și dirijat de o logică a inspirației, asemenea aceleia care prezidează facerea și desfacerea formei în natură. Sculptura sa este o completare a naturii în aspectul ei formal.

Din bogata dumneavoastră activitate de dascăl în învățămîntul artistic, v-aș ruga să-mi împărtășiți unele convingeri.

— Experiența mi-a dovedit și m-am conformat ei că nu poate fi vorba de o metodă unică în aplicarea normelor didactice. Trebuie flexibilitate, o permanentă adaptare la condițiile impuse de „populația" clasei, pentru că există temperamente diferite: intuitive, speculative, vizionare. Învățămîntul este un proces științific și se desfășoară pe bază de cuceriri și aporturi continui care trebuie cunoscute.

EUGEN GÂSCĂ

Printre exponenții unei noi generații de artiști a cărei viguroasă afirmare în plan spiritual a fost posibilă grație desăvîrșirii statului român unitar la 1 decembrie 1918, se numără și Eugen Gâscă, fiu al învățătorului din satul Grindeni, județul Mureș (localitate situată în extremitatea nord-vestică a podișului transilvan), născut în 27 mai 1908.

Va fi încurajat pe făgașul artei de către distinsul pictor-profesor Flaviu C. Domșa, care-i descoperise adînca-i sensibilitate în timpul școlarizării sale (1921—1928) la liceul cu veche și prestigioasă tradiție umanistă din Blaj. Un timp îl va și folosi ca ucenic în decorarea cu frescă a diverse lăcașe de cult din centrul Transilvaniei. Pregătirea de specialitate și-o perfectează în cadrul Școlii de Arte Frumoase din Cluj (1928—1930, cu profesorul Catul Bogdan) și apoi la cea din București (1932—1934, cu Constantin Artachino), între timp efectuîndu-și și stagiul militar.

Încă din faza studiilor lucrările realizate de Eugen Gâscă au depășit rigorile canoanelor academice, dovedind mobilitate imaginativă, alături de siguranță și limpezime în exprimare. Motivul (înregistrînd teme de inspirație mitică, portrete, peisaje imaginare sau naturi statice cu insolite asocieri de obiecte) se constituia doar ca pretext pentru transpunerea unor tulburătoare traume sufletești. Pentru că încă de mic, pînă la vîrsta de zece ani, asistase cu sfîșietoare îndurerare la trecerea în neființă a ambilor părinți, a unei surori și a unui frate, fiind luat în îngrijire de o soră a mamei. La aceste dramatice întîmplări se adaugă pierderea (în 1923) a ultimului frate, Mitruț, proaspăt absolvent al liceului din Turda și contractarea unui T.B. C. pulmonar, care-l obligă la spitalizare la Cluj (1927/1928). Evoluția bolii va fi zăgăzuită pentru un timp printr-o operație: introducerea unui oleo-torax. Nu e de mirare, deci, că exteriorizarea componentelor afective iscate dintr-o enormă suferință, din sărăcie și incertitudini, să imprime expresiei plastice o profundă și diversificată sonoritate.

Primele pînze pictate de Eugen Gâscă cuprind tonalități surdinizate de ocruri, griuri-albăstrui și brunuri stinse, degajînd o caldă respirație armonică. Se constată substituirea purei spontaneități cu implicarea în stări ce predispun la meditație și reverie (*Floare, Săsarul la Baia Mare* — 1930, *Autoportret și Natură statică* — 1932). Curînd, însă, un incident (decesul unui minunat coleg și prieten, suferind ca și el de T.B.C.) l-a răvășit atît de profund încît discreta intonație elegiacă anterioară se transformă în vehement strigăt de revoltă. Chipul lui *Milan* (1934), datorită angularității conturelor, dramatic torsionate și devitalizării epi-

dermei, ni se înfățișează ca o cutremurătoare mască tragică. În peisaje, motivele nu se desfășoară vertical, în planuri larg orînduite, ci se comprimă și înclină, lăsînd impresia că plutesc într-un dans halucinant. Asistăm parcă la afirmarea unei stări de panică, de iminentă prăbușire a formelor sub impulsul unui puternic cataclism. Un sugestiv exemplu îl constituie *Mediașul vechi* (1933) în care fervoarea subiectivității atinge intensități expresioniste.

Nu va insista însă pe făgașul unor asemenea tensionate exteriorizări. Treptat, efectuează o subtilizare a limbajului, trecînd încă din 1934 la formulări mai ponderate, echivalente în sonoritate cu duioasele tînguiri specifice baladelor populare românești. Din strigăt, durerea se convertește în bocet mocnit, cu discrete surdinizări de șoapte purificatoare. Prin aceasta sensibilitatea pictorului se fixează în consonanță cu înclinarea către acel „duh al nuanței și al discretei cumpătări, propriu creației poporului nostru“[1], sintetizat atît de sugestiv de Lucian Blaga în considerațiile sale asupra spațiului mioritic.

Să încercăm acum cîteva exemplificări. Compozițiile pot fi grupate în două categorii: în unele, personajele domină spațiul prin monumentalitatea forței lor prometeice *(Zeul Pan, Sfarmă Piatră, Cădere* ș.a.), iar în celelalte se sting în hieratice și suave imaterialități *(Adorație, Pieta, Bocet, Contrast, Joc de forme, Muzele* etc.). În cele din ultima categorie, fiind și mai numeroase, se desprinde dominator sentimentul unei resemnate împăcări. Întotdeauna, acțiunea se petrece într-o atmosferă stranie, ireală, efect al unei convulsionate sensibilități, însetată de mister și absolut.

Și peisajele s-au finalizat sprijinindu-se pe impulsuri afective. Îndeosebi imaginile care evocă subtil arcuirea poliritmică a dealurilor din cîmpia transilvană, cu sinuoasa albie a Mureșului, trădează filonul poetic al imaginației, familiarizată cu supla euritmie a dansului românesc *(Dealuri, Ritmuri, Mureșul la Ciuci, Peisaj transilvan, Inserare* ș.a.). Desprinderea de real este evidentă și cînd pretextul imagistic devine mediul urban. Urmare a unei generoase fraternizări cu soarta celor umili s-au iscat acele multiple invocări ale periferiilor, pictate în sonorități stinse de ocruri și griuri elegiace *(Peisaj urban, Malul Someșului la Cluj, Periferie, Peisaj din Timișoara, Stradă la Cluj* etc.).

Puternic transfigurate, portretele evocă făpturi și destine cufundate în hăul unor adînci tenebre, de o stranie absență a vieții *(Poeta Olga Caba, Ion Vlasiu, Lucreția Șerban, Autoportret)*. Tot în acest interval (1934—1937) a fost pictat și acel revelator ciclu — *Capete de expresie* — în care artistul își exprimă preferința pentru alcătuirea ovoidală a chipurilor, cu vagi punctări a elementelor fizionomice. Mai reține atenția apoi arcuirea puternică a gîtului și umerilor, cu elegante și ample desfășurări de curbe și contracurbe ce închid stări compasive. Caracterul pronunțat al stilizărilor funcționale și aerul de delicată morbidețe ce inundă chipurile au încurajat asocierea limbajului său plastic cu spiritul viziunii lui Modigliani. Similitudinea este evidentă, dar incidentală, pentru că Eugen Gâscă nu era pe atunci prea avizat de ceea ce înfăptuise cu energie de vizionar italianul devenit la Paris (între 1909—1920) un frecvent oaspete, apoi un îndrăgit prieten al lui Brâncuși. Stilizările la care făcea apel cu înfrigurare pictorul român afirmau în același timp certe afinități cu sintetismul componentelor stilistice intrate în tradiția artei românești care au transformat rigida hieratizare bizantină (ajunsă la

[1] Lucian Blaga, *Despre dor*, în „Trilogia culturii“, București, 1976, p. 221.

schematism prin virtuoasă exersare) într-o suplă modalitate de spiritualizare a formei.

Dincolo de aspectul original al repertoriului tematic, creația lui Eugen Gâscă se particularizează și prin factura modalităților stilistice. Elementul esențial al acestor modalități îl constituie supla modulare a luminii. Asupra suprafeței pictate nu se revarsă o luminozitate reală, care ar încuraja intensitățile sau chiar contrastele cromatice, ci un flux trecut prin filtrul propriei sensibilități. Se obține astfel o lumină recreată, egală, ce se răsfrînge asupra suprafețelor cu blîndețe, învăluindu-le într-o atmosferă unificatoare de liniște și înduioșată tristețe. Pictorul face apel la o paletă reductivă de ocruri, verde oliv și gri-albăstrui, desfășurate însă într-o mare bogăție de nuanțe. În ambianța acestor intonații de o molcomă reverberație se afirmă tensionat și rezumativ ferme și sagace apariții lineare.

Desăvîrșită în clipe de detașată reculegere la Ciuci, în inima podișului transilvan, și la Cluj, creația lui Eugen Gâscă — purtînd semnele unei nobile elevații — va stîrni interesul și admirația unui grup de prieteni care-l încurajează să deschidă o primă expoziție personală în sala Prefecturii din Cluj (decembrie 1934). Aspectul modern al lucrărilor, care se detașau net de factura concesiilor oficializate, va surprinde și incita publicul puțin avizat de vibrația unor astfel de intonații. Semnificația aparte a acestei manifestări ce cuprindea în sine germenii unor componente estetice noi, sugerînd rosturile adînci ale unei necesare schimbări de optică va fi subliniată — cu intuiție și clarviziune — de sculptorul și pictorul Ion Vlasiu, bun prieten cu expozantul: „... în afirmarea artei aici în Ardeal, expoziția aceasta înseamnă nu numai o stabilire de valori, dar și un impuls. Impuls pentru aceia care și pe mai departe se complac a purta jugul unor idei amorfe". Picturile expuse erau „așa de departe de concepția naturalist-contemplativă, încît lucrurile dimprejur ajunse în prisma viziunii sale pierd orice urmă din aspectul lor obiectiv. Subiectul devine leit-motivul în cadrul căruia pictorul își dezleagă întreg conținutul de suflet"[2].

Fără a miza pe un succes material (i-au fost achiziționate doar două lucrări, rămînînd dator tîmplarului care i-a făcut ramele) expoziția i-a fixat clar condiția în ambianța epocii. N-a fost de mulți înțeles, dar cu o confruntare a retinei și frămîntarea unui gînd s-a ales fiecare. Va fi încurajat pe făgașul propriei personalități de către Ion Breazu, Victor Papilian, Emil Isac, Al. Szolnay, Ion Chinezu, A. Demian și alți intelectuali cu rezonanță în realitatea culturală a vremii. Expoziția a fost în același timp un plăcut și prelungit prilej de popas și conversație pentru tinerii aflați, ca și autorul manifestării, în căutare de certitudini: Mihai Beniuc, Olga Caba, Emil Giurgiuca, Ion Th. Ilea, Vilhem Beneș, Eduard Mezincescu, Ion Vlasiu, Tudor Bugnariu, Eduard Pamfil, Teodor Harșia etc.

Vara anului 1935 și-o va petrece iarăși în tihna patriarhală a satului de pe albia Mureșului, continuîndu-și destăinuirile prin același gen de artă ce degaja stări de uimire, puritate și miracol. Va fi vizitat de bunul său prieten Vlasiu (venit din Ogra natală, situată nu departe, tot pe cursul Mureșului, la despărțire hotărînd organizarea unei expoziții comune, în București. Capitala țării era, ce-i drept, mai familiarizată cu soluționări plastice moderne, însă nu cunoscuse decît răsfirat aspecte ale

[2] Ion Vlasiu, *Expoziția Eugen Gâscă*, în „Patria", Cluj, 12 decembrie 1934.

facturii mai sobre și sintetice ale stilului plasticienilor proveniți din Transilvania. Deschisă la sfîrșitul lunii decembrie 1935 în sala „Mozart", expoziția n-a înregistrat nici o achiziție, beneficiind în schimb de un larg ecou în presa bucureșteană (12 cronici). În paginile „Rampei" se semnala că „Eugen Gâscă are o personalitate interesantă". Sesizîndu-i-se „tendința de stilizare" și „sobrietate cromatică", se arăta că are „o sensibilitate rafinată". În final se releva „îndrăzneala și libertatea compoziției"[3]. O consemnare a evenimentului are loc și-n paginile revistei „L'Indépendance Roumaine", autorul cronicii informînd cititorii că „Eugen Gâscă ne prezintă o serie de tablouri care toate, fără excepție, sînt lucrate în același stil și într-un colorit unitar. Paleta lui nu cunoaște decît albastru. Aceasta reprezintă un act de curaj. O altă îndrăzneală a lui Gâscă este că se abate deliberat de la regulile esteticii curente, încît noi vedem subiectele tratate într-o viziune personală [...]. Trebuie să-l considerăm un Maurice Denis român? Viitorul ne va spune"[4]. Într-un alt comentariu se dezvăluia amprenta tipic transilvană a artei lui Gâscă și Vlasiu: „... ei aduc în capitală naivul, simplul artistic ardelean". În coloritul său pictorul a întruchipat „o lume văzută grotesc, diform [...]. Pentru înviorare și primenire Clujul trebuie adus grabnic în inima țării"[5].

Obișnuindu-se cu plutirea în incert, Eugen Gâscă ducea o existență improvizată și chinuită. Continuarea unui asemenea regim nu-și avea sens, motiv pentru care — ascultînd iarăși sincerul sfat al prietenilor — se decide să-și dea examenul de capacitate, după care să-și caute o catedră în învățămînt. Cum examenul se desfășura la Iași, pleacă într-acolo în vara anului 1937. Dar popasul în capitala moldavă se va prelungi la trei luni, mult peste limita necesară testării. A fost — după propria-i expresie — „vrăjit" de compania reputatului pictor și profesor Nicolae Tonitza, spirit dotat cu o vastă cultură și elocință. Efectul acestei întîlniri a fost brusc, provocîndu-i mutații profunde în sfera sensibilității și a limbajului. Creația sa, de o sobrietate dusă pînă la austeritate, va înregistra de-acum o accentuată deschidere a gamei cromatice și o accentuare a materialității tușelor. Timp de cinci ani (1937—1942) cît a fost profesor la Petroșani, Bazargic (aici deschide și o expoziție personală — 1938), Lugoj și Cernăuți, va picta în spiritul unei viziuni postimpresioniste, apelînd la împăstări nervoase, de o pronunțată vitalitate.

Dar în 1942 boala (T.B.C.-ul) recidivează, făcînd expresă internarea sa mai întîi la spitalul din Cernăuți, apoi la sanatoriul din Moroieni, județul Prahova. Trei ani se află suspendat între viață și moarte, suportînd repetate și dificile intervenții chirurgicale. Întremarea se va face treptat, fortificat de aerul tonifiant al Apusenilor, la care se adaugă îngrijirea atentă a soției Viorica Selage (de profesie medic), originară din Bistra.

Stabilit definitiv la București, în 1948, va petrece verile la Bistra, în inima Țării Moților (la 4 km de Cîmpeni și la 16 de Albac sau Abrud). Va transpune într-o paletă densă, saturată de materie, freamătul proaspăt al climatului montan. Alături de peisaje *(Pîrîul de pe Izlaz, Casa*

---

[3] Ionel Jianu, *Cronica plastică*, în „Rampa", București, 29 decembrie 1935.
[4] B. H. Leprêtre, *Salle Mozart. La peinture (Sala Mozart. Pictura)*, în „L'Independance Roumaine", București, 21 ianuarie 1936, p. 61.
[5] N. Ladmiss Andreescu, *Însemnări*, în „Pagini literare", Turda, 15 ianuarie 1936.

mătușii, Toamna, Peisaj din Bistra — 1955) pictează viguroase portrete (*Portret de fetiță* — 1951, *Tăietor de lemne* — 1952) sau naturi statice alcătuite din prețioase împăstări. Multe din aceste realizări — concepute în spiritul unei viziuni postimpresioniste — vor figura în importante sinteze plastice colective, deschise la Cluj și București.

Pe măsură ce pătrunde tot mai adînc în intimitatea peisajului și a firii oamenilor din Țara de Piatră, simte ca o sacră datorie de suflet necesitatea eternizării unor momente din zbuciumata istorie a acestor meleaguri românești. Pornește o amplă documentare extinsă pe durata a cinci ani, timp în care colindă prin localități și prin casele moților, studiază și schițează fizionomii, citește cărți și mărturii despre evenimentele dramatice ale anilor 1784—85, face studii după chipurile lui Horea, Cloșca și Crișan folosindu-se de originalele de la Muzeul Brukenthal din Sibiu. Abia după a opta schiță trece la realizarea compoziției definitive intitulată *Horea și căpitanii săi*. Expusă prima dată la anuala interregională din București (1955) lucrarea, concepută la dimensiuni monumentale: 1,60 m×2,15 m, avea să impresioneze contemporanii prin veracitatea dezvăluirii unui frămîntat moment istoric. Implîntată viguros în realitatea plastică a deceniului al șaselea, compoziția (achiziționată de Ministerul Învățămîntului și Culturii) va figura în numeroase sinteze expoziționale cu caracter aniversar, fiind apoi repartizată Universității clujene, care o va expune permanent în amfiteatrul „Vasile Bogrea".

Într-o epocă în care invocarea istorică se materializa nu rareori în lucrări anecdotice, de un fad retorism, Eugen Gâscă dovedea un acut simț al epicului, întemeiat pe profunzimi de gînd și sentiment, pe o admirabilă știință a organizării compoziționale și armonizării. Sobru, laconic și subtil, el ipostaziază — în spiritul frust și viguros al tradiției realismului românesc — fapte de viață pătrunse de o tulburătoare autenticitate și forță a expresiei. O dovedește edificator și o altă compoziție *Țapinari* (1956), precum și *Cetele Iancului* (1973).

Contactul cu realitatea imediată, fie în Apuseni, fie pe Valea Prahovei (unde pictează în vara anilor 1958—1959) provocase o exaltare a sensibilității care se manifestă prin tușe tumultuoase, pline de prospețime și nerv. Simțea însă că abundența cromatică (cu toată prețiozitatea acordurilor) se afirma prea zgomotos în detrimentul spiritualității formelor și spațiului. De aceea va reveni la procedeul stingerii intensității tonurilor care se surdinizează iarăși în muzicale volatilizări. Despre o revenire la viziunea care-l consacrase încă din perioada interbelică se poate vorbi după 1967, fapt reieșit clar în evidență cînd a selectat și expus materialul la expoziția personală din 1973 sau la sugestiva retrospectivă din 1978 (ambele manifestări deschise inițial la București și itinerate apoi la Cluj-Napoca și Tg. Mureș).

La o analiză atentă a lucrărilor finalizate în ultimele două decenii, observăm că imaginile create devin nu reacții obiectivate în fața concretului imediat, ci revelări metaforice a unor lucruri știute, rememorate. Dăinuia în străfundurile ființei sale realitatea primelor trăiri și impresii, plămădite în contact cu lumea satului din cîmpia transilvană. Dornic să reactualizeze semnificația acestor trăiri va provoca o însuflețire a miturilor arhaice prin care freamătul generațiilor trecute se insinuează în existența noastră. Cel mai adesea, suprafața pictată se populează cu făpturi eterice, diafane, care plutesc într-un spațiu nedefinit, mirific. Ele schițează necontenit gesturi ritualice: ocrotesc sau mîngîie tandru o floare (această simbolică esență a vieții biruitoare), se arcuiesc sau înclină

generos asupra pămîntului cultivîndu-l sau recoltează solemn darurile unei munci rodnice, se asociază într-un dans perpetuu, într-o ascensiune verticală sub impulsul unor nobile sentimente sau aspirații: de puritate, candoare sau miracol *(Inocență, Desprindere, Legendă, Miracol, Bună dimineața, Tinerețe, Reverie, Năluca, Dansul ielelor, Mirajul seminței, Rod, Floare)*, de iubire calmă, curată și statornică *(Pereche, Logodnicii, Dragoste, Adolescență, Visul tinereții)*, de liniște și echilibru *(Odihnă, Așteptare, Maternitate, Liniște, Sărbătoare,* precum și tulburătorul ciclu al peisajelor cu unduirile *Mureșului* și colinelor transilvane), de nobilă aspirație către pragul înaltelor idei ce deschid ființei umane ferestre spre desăvîrșire *(Imn muncii, Sensuri, Aspirație, Bucuria muncii, Chemare* etc.).

Fiecare imagine devine suma unor repetate limpeziri și sintetizări, procedeul — prin continua șlefuire și rafinare a tehnicii — amintind de comportamentul meșterilor orfevrari și miniaturiști din veacurile trecute pentru care gestul artistic purta în sine semnificația unui ritual. Element esențial al configurării, culoarea era distribuită prin mătăsuiri de tonuri îndelung filtrate, orchestrîndu-se în infinite nuanțări de griuri-albăstrui. De aceea, formele devin volatile, transparente, unificîndu-se cu atmosfera din jur a cărei emanație par.

Contemporanii vor lua act — mai edificator — cu specificul viziunii și stilisticii sale îndeosebi cu ocazia expozițiilor aniversare din 1973 și 1978. Opera i-a propulsat numele la dimensiunea unei particulare și viguroase personalități. O afirmă entuziast toți comentatorii creației lui Eugen Gâscă, dar o spune parcă mai ferm și explicit istoricul și criticul de artă Vasile Drăguț în prefața catalogului pentru retrospectiva din 1978: „Opera lui Eugen Gâscă se impune atenției ca o valoare necesară pentru înțelegerea culturii și artei din deceniile IV—VIII ale veacului prezent, exprimînd nu numai o atitudine posibilă, ci și o stare spirituală de tip fundamental [. . .]. Convulsiilor artistice ale secolului 20 maestrul Gâscă le opune înțelepciunea omului de pe Mureș în sufletul căruia mitul popular nu va înceta niciodată să rodească“[6].

*
* *

Amănuntele de început ale vieții au lăsat urme adînci în biografia dumneavoastră[7]. Încercați să evocați cîteva din ele.

— *După dezastrul morții părinților mei (tata moare în 1917, iar mama în primăvara lui 1918) am fost luați eu și fratele meu Mitruț de o mătușă, Elena, sora mai mare din partea mamei, în satul Ciuci, peste deal de comuna noastră Grind-Cristur. Așezat pe malul stîng al Mureșului, satul Ciuci era pe-atunci o așezare mică, spălată de un cot al rîului, înconjurată de păduri și cîmpuri roditoare. Nu se poate ceva mai frumos în comparație cu Cristurul pe unde nu curgea decît un pîrîiaș, iar cînd ploua noroiul îți lăsa ghetele în drum, dacă nu umblai cu cătărigi.*

Nu mult după stabilirea noastră în casa mătușii (soțul ei era preotul satului), prin Ciuci au trecut trupele române dezrobitoare ale Transilvaniei. Entuziasmul nu cunoștea margini și sătenii dădeau tot ce aveau soldaților care erau rău aprovizionați. Tot din acel timp mi-amintesc cu

---

[6] Vasile Drăguț, prefață catalog *Eugen Gâscă*, București, 1978.

[7] Discuții purtate în aprilie—mai 1985 la București, cu prilejul clarificării datelor pentru monografia publicată la Ed. Meridiane.

emoție de drumul către gară însoțind delegația sătenilor din Ciuci care au participat la Marea Adunare Națională pentru Unire de la Alba Iulia.

Și-acum dezvăluiți-mi unele amănunte școlare.

— În primul an de învățămînt integral în limba română la liceul din Turda (1919/1920) sînt înscris în clasa a I-a gimnazială. După prima vacanță de iarnă, un coleg cu ochi iscoditori, cu fruntea lată și vorbirea înceată, vine la mine și-mi spune: „Mă, tu știi că noi sîntem veri de-al doilea?". „Dar tu de unde știi?" îl întreb eu. „Mi-a spus mama, că eu sînt din Triteni". Era Pavel Dan. Am rămas prieteni, ne-am propus să ne vizităm și multe altele. Dar și viața lui a fost atît de zbuciumată, prin '37 părăsindu-ne definitiv. Devenise de timpuriu o mare nădejde a prozei ardelene.

Ajuns la liceul din Blaj după vreo trei ani la Turda, profesor de desen îl aveam pe Flaviu Domșa, pictor cunoscut în cercurile Transilvaniei. El mă remarcă repede și în cursul superior sînt luat de el ca ajutor — să zicem ucenic — pentru executarea comenzilor ce le avea și care de multe ori îl înghesuiau. Era un bun tehnician de școală münchenează. Am învățat multe lucruri, tehnice și artistice, de la el. Pot să spun că el mi-a fost primul maestru.

Dorind să urmez secția artistică și nu cea pedagogică, sînt înscris la Școala de arte frumoase din Cluj la clasa lui Catul Bogdan. L-am simțit că are o metodă nouă (față de Domșa sau Alexandru Popp, la care eram obligat să merg uneori), o viziune nouă, modernă. Lucrările studiate după model primeau o anumită sinteză sub îndrumarea tînărului profesor Bogdan. Modul de a discuta o formă, un ansamblu era cu totul altceva, în final obținînd o formă nouă, forma creată, nu una copiată mecanic.

În atelierul profesorului Aurel Ciupe (care era alături, după un paravan) l-am cunoscut pe Marchini. Era foarte cunoscut prin talentul lui bine afirmat, prin sărăcia lui, orfan de tată, cu o mamă în Iugoslavia care nu voia să știe de el. Ne-am simțit, ne-am mirosit existențele compromise ale amîndorura, ne-am împrietenit și iubit fără cuvinte, fără declarații. Era copilăros și naiv, de o curățenie sufletească greu de comparat.

Cum s-a constituit „Boema" de pe strada Piezișă 17 din Cluj?

— La începutul anului școlar 1929/30 îl aflu pe Ștefan Gomboșiu (și el student la bele arte) instalat la nr. 17 al străzii Piezișe, așa de înclinată de nu se circula cu vehicule pe ea. Mai erau adăpostiți acolo Eremia Profeta, care făcea firme pentru pantofari și fratele său Eugen (care venea sporadic). Mai stabil era Ion Găvrilă, fotograf desenator la Muzeul Eetnografic al Transilvaniei, dar și student. Așa i-am găsit într-o după amiază și acolo am rămas tot anul școlar. După mine m-am trezit cu Tasso Marchini care nu mai putea sta în fabrica părăsită dinspre Someșeni, unde împărțise cu un prieten un pat suprapus, fiindu-le foarte frig, numai cu saltele la îndemînă. Curînd s-au adăugat și alți confrați ca Filip Sever, student la medicină sau vărul meu Romul Șerban care avea leafă. Căci asta ne interesa grozav: existența noastră fiind precară, cei cu leafă ne ajutau mult de tot. Găvrilă a fost cel mai statornic dintre cei care și-au sacrificat resursele bănești cu noi... Astfel s-a constituit așa zisa societate „Boema", unde veneau uneori la discuții și profesorii Catul Bogdan, Romul Ladea...

Cum a fost întîlnirea cu Tonitza?

— Tonitza a provocat în mine un mare zbucium interior. Era un om numai farmec, spunea numai lucruri esențiale și de mare utilitate

pentru pictor. Și se exprima cu ușurință. M-au fermecat și culorile lui, începînd să-mi încălzesc și eu paleta.

Cînd ați început să vă desprindeți de tirania lucrului văzut?

— *Încă de la începutul carierei mele de pictor am fost impresionat de produsele artistice simple. Mi-am dat seama că în simplitate se ascund mari adevăruri, căutînd în lucruri esența formei. Iar culoarea ce îmbracă această formă trebuie să fie și ea simplă.*

Ce alte convingeri v-au stăpînit de timpuriu?

— *Mi-am dat repede seama că trebuie o dorință de exprimare și o muncă neobosită ca să ajungi a comunica sentimentul care-l dorești și pe care nu-l poți găsi pe obiect, ci trebuie să-l creezi singur. Pe caiete de schițe sau pe hîrtii volante schițam zeci de variante ale unui motiv și abia două-trei constituiau sprijin pentru lucrarea definitivă în ulei.*

Ce n-ați realizat din ceea ce vă stătea mai adînc la suflet, ca pictor?

— *Regret enorm că starea sănătății m-a împiedicat să fac frescă. Am lucrat puțină împreună cu Brana, dar statul pe schelă, umezeala din interior, nu-mi priau. Voiam să pictez o biserică cu expresionismul meu cel mai accentuat în sensul pozitiv și potrivit iconografiei date.*

Destăinuiți-mi cîteva gînduri despre pictură sau despre artă, în general.

— *Consider că orice greșeli ai face în pictură e preferabil să le faci căutîndu-te pe tine, decît imitînd pe altul. Arta e o ordine creată de artist, avînd valoare de unicat. Nu poți gîndi pictura dacă nu o ai în tine. Artistul trebuie să caute acea exprimare care nu e trecătoare. Trebuie să știi cînd ai terminat o lucrare. Un produs artistic trebuie să aibă o unitate de nezdruncinat.*

Valoarea unui produs artistic este în raport cu numărul de persoane care se regăsesc în el, plus durata în timp a acestui fapt.

TEODOR HARȘIA

Cînd la nouă ani părăsea lumea satului natal, Filpișul Mare, nu departe de Reghin, luînd calea Clujului (în 1923), Teodor Harșia era stăpînit de stări contradictorii: de neliniște, curiozitate și uimire. Trecerea de la tihna patriarhală a spațiului rustic la freamătul unei trepidante vieți urbane avea să-i creeze o stare de timorare și reticență, care-l predispun la un comportament de introvertit și taciturn. Cu toată generoasa sensibilitate a firii, timiditatea s-a păstrat, conferind existenței postura unei severe claustrări. Cîștigînd timp pentru sine și-a dozat cu rigoare eforturile, pendulînd cu înțelegere și pasiune între mirajul primelor impresii și exigențele spirituale ale vieții citadine.

Orientarea către un destin artistic îi va fi încurajată de profesorul Catul Bogdan, surprins de abilitatea cu care Harșia (elev în clasa a IV-a secundară la Liceul „G. Barițiu") definea prin linii și culori forme în spațiu. Nu avea decît 15 ani și jumătate cînd în octombrie 1929 pătrunde în atelierele Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Dar greutăți materiale imposibil de depășit îl determină să întrerupă după un an instrucția, angajîndu-se să picteze tablouri la comandă pentru firma „Gratz". Va reveni în atelierele școlii în octombrie 1931, frecventînd pînă în decembrie 1932.

Întrucît din toamna anului 1933 Școala de Arte Frumoase se mută la Timișoara, posibilitatea de a-și consolida cunoștințele de meșteșug îi este facilitată de vizitarea pinacotecii „Virgil Cioflec", admirabilă sinteză de pictură modernă românească, găzduită din 1933 în sălile Institutului de Studii Clasice din Cluj. Aici are revelația întîlnirii cu lucrări reprezentative de Nicolae Grigorescu și Ștefan Luchian care aveau să-i sugereze găsirea unor soluții plastice capabile să-i configureze un stil. Pictînd îndeosebi peisaje, tînărul pictor (care abia împlinise 20 de ani) făcea apel la o pensulație liberă, lejeră, în tonalități ponderate de ocru, gri, brun-roșcat și verde-pal. Impulsionat de cei din jur organizează o expoziție personală la Cluj în primăvara anului 1935, cînd alături de unele „lucrări banale", expuse de un artist „victimă a nevoii de existență", apar și picturi de un real interes public (*La pescuit, Peisaj cu nuci, Irișsi* — 1935 ș.a.) care recomandau „o sensibilitate curată și cinstită, un ochi căutător și sincer și-o mînă ușoară ca un fulg". Hrănită din „îndoieli și speranțe" tinerețea pictorului încuraja gîndul ca peste un timp să fie regăsit „tot atît de modest, însă avîntat și stăpîn pe meșteșugul din care azi și-a făcut un crez"[1].

[1] V. Beneș, *Expozițil de artă plastică, Teodor Harșia*, în „Pagini literare", Turda, 15 mai 1935, p. 43.

Reflectînd „viața propriei ființe“, după inspirata expresie a lui V. Boneș, pictura lui Teodor Harșia evolua spre forme de exprimare tot mai închegate și personale. De la factura mai aerată și mobilă a primelor lucrări trece treptat către o gamă mai sobră și consistentă, culoarea afirmîndu-și evident și funcție constructivă. Densitatea, rezonanța gravă, telurică, a tonurilor amintește de soliditatea tehnicii lui Ion Andreescu. O dovedesc cu prisosință o *Natură statică cu fructe* — 1937, un *Nud feminin* — 1938 și un *Autoportret* — 1938, rezolvate cu multă lejeritate, prin suprapuneri de tonuri cu străluciri și efecte care ne poartă gîndul către tradiția smalțurilor din ceramica populară românească. Capacitatea de a imprima o sonoritate muzicală acordurilor — recomandînd un colorist de excepție — a salvat de fada respirație chiar și reprezentări efectuate la comandă, din rațiuni de existență. Ne-o confirmă — între altele — imaginea unui *Tîrg* (1939) sau compoziția cu *Turmă de oi la păscut* (1939), ambele în colecții particulare clujene, alcătuite din subtile asocieri cromatice, desfășurate ritmic în spațiu.

În jurul anului 1940, Harșia ajunse la o certă individualizare a limbajului. Aspecte ale spațiului rustic transilvan, ale periferiei clujene, alături de naturi statice și cîteva portrete, alcătuiau repertoriul unei opere în care fiecare motiv al inspirației depășea datele exterioare ale impresiei (*Primăvară* — 1941, *Coline la Filpiș, Mahala, Irișsi, Autoportret cu tichie albă*, toate din 1941, *Peisaj deluros, Periferie urbană, Cap de copil*, din 1942). Într-un spațiu relativ restrîns, dată fiind preferința pentru lucrări nu prea ample, pictorul concentrează un întreg univers în care pulsează nu vibrația materială a vieții, ci îndeosebi mediul spiritual al existenței. Depășind concretul naturii, creează acea senzație de statornicie și perenitate a formelor imuabile, în pofida precarității temporare a materiei. Prin această opoziție față de laturile schimbătoare ale existenței creația sa se înscrie în sfera tradiției noastre picturale, care a celebrat ideea de stabilitate și soliditate a lumii înconjurătoare.

Rămas la Cluj, oraș care aparținea acelei zone smulsă abuziv trunchiului național prin Dictatul de la Viena (30 august 1940), Harșia pictează cu ardoare, voind să lase argument timpului semne ale viabilității civilizației românești ancestrale. Animați de aceleași nobile porniri erau și Petre Abrudan, Emil Cornea și Raoul Șorban care — la inițiativa celui din urmă — asociindu-l și pe mai tînărul lor confrate (Harșia) organizează o sugestivă expoziție de grup în subsolul „Clubului muncitorilor metalurgiști“ din Cluj (25 ianuarie—8 februarie 1942). Ambianța expozițională degaja freamătul subtil al realității etnice autohtone, fapt ce nu putea dăuna, cum nota și Gh. Dăncuș „nici celor mai superioare realizări artistice, știut fiind faptul că din notele diferitelor calități etnice este formată marea simfonie a bunurilor culturale universale“[2]. După un an de la această manifestare expozițională are loc o alta, găzduită în același sediu, dar acum asociindu-se opt artiști români din Transilvania de Nord. Într-una din cronici se preciza: „Arta lui Harșia își suie sensurile din regiuni mai profunde, îngemînîndu-se cu viziunea românească a unei unități natură-om [...]. Această pictură nu se apropie de natură cu lăcomia de pitoresc a impresioniștilor [...], ci se integrează

---

[2] *Gh. Dăncuș, La închiderea expoziției pictorilor români*, în „Tribuna Ardealului“, Cluj, 11 februarie 1942.

unui fior cosmic, prin care natura devine nu oglindire, ci obraz al lumii lăuntrice"[3].

Devenită reflex al trăirilor lăuntrice, imaginea pictată era în acord cu manifestarea specifică temperamentului, adică a unui liric meditativ. Luminozitatea unor accente solare ce scăldau colinele transilvane, provocînd o ardență a tonurilor se interfera cu sobra materialitate a unor registre dense, saturate de culoare, evocînd o tainică senzație de imobilitate. Aspecte ale unui cromatism senin, alcătuit din limpezimi și succesiuni de tonuri pure, întîlnim îndeosebi în notațiile efectuate în contact cu spațiul Filpișului natal, pentru ca în documentația efectuată la Baia Mare (1943), în cîteva portrete, transpuneri ale periferiei urbane sau naturi statice, formele se suprapun și arhitecturează, subliniind puternica tectonică a tabloului. Siguranța și dezinvoltura pensulației ce făcea apel la tușe frînte, dispuse paralel, nervos, recomanda configurarea unui stil personal. Ca un corolar al unei prime etape din creația lui Harșia se situează un peisaj, *Lacul* (1947), în care tușe prelungi de verde, în fascinante sclipiri de smalțuri prețioase, transpun o natură robustă căreia intervenția spiritului de ordine a energiei umane îi conferă unicitate, măreție și perenitate, evitîndu-se evanescențele. Pînă și zona de apă din prim plan și triunghiul de cer din fundal stau împietrite într-o plăcută senzație de liniște, de atemporalitate. Modernitatea viziunii și calitatea cromatică a acestei pînze expusă împreună cu alte cinci peisaje, șase naturi statice și trei portrete la o amplă manifestare colectivă a artiștilor ardeleni din primăvara anului 1947 la Cluj, încurajează un cronicar al vremii să-l considere pe Harșia „unul din talentele cele mai emerite ale plasticii moderne românești [...], unic în nuanțarea coloritului pînzelor sale"[4].

După Salonul ardelean din 1947, care avea să-l situeze între pictorii cu viguroasă personalitate, în centrul preocupărilor se situează compozițiile. Timp de aproape două decenii Harșia va efectua o pasionantă documentare pe șantiere, în fabrici și gospodării rustice, surprinzînd pulsul vibrant al muncii. Aria vastă a inspirației a adăugat operei imagini de o surprinzătoare diversitate: *Șantier Salva—Vișeu, Atelier C.F.R., Reforma agrară* (1948), *Chermeză populară* (1950), *Treieriș, Fierari* (1953), *Execuția lui Horea* (1954), *După bombardament* (1955), *Șantierul Bicaz — noaptea* (1956), *1907* (1957), *Greva din 1933 la C.F.R. Cluj* și *După muncă* (1959), *Colectiviști la bibliotecă* (1960), *Culesul viilor* (1961), *Construirea unei șosele* (1964), *Pietrari* (1966).

În multe din aceste scene de amplă respirație epică, pictorul a depășit anecdoticul narației, realizînd lucrări animate de certe virtuți plastice și spirituale. Dacă pînă la aceste experiențe compoziționale culoarea îndeplinea rol primordial în economia limbajului, acum ea își asociază tot mai frecvent nervul constructiv al liniei, conturul delimitînd ferm formele în spațiu. Dintre compozițiile realizate la proporții monumentale, de o deosebită calitate picturală este pînza *În atelierele C.F.R.* (expusă la regionala clujeană din 1956, aflată acum în colecția Muzeului de Artă din Cluj-Napoca sub titlul de *Cazangii)*. Concepută într-o lumină

---

[3] Fr. Păcurariu, *Expoziția colectivă de pictură a pictorilor români din Transilvania de Nord*, în „Tribuna Ardealului", Cluj, 7 februarie 1943.

[4] Florin Dumbravă, *Expoziția artei ardelene, în sala de oglinzi a Prefecturii*, în „Tribuna nouă", Cluj, 5 aprilie 1947.

difuză de interior, compoziția impresionează prin supla dispunere în spațiu a motivelor. Forța și siguranța desenului pot fi sesizate în fireșcul gesturilor și robustețea personajelor, iar subtilitatea coloristului transpare din abilitatea cu care sînt dozate tonalitățile, insuflînd tuturor componentelor imaginii o puternică senzație de viață. Totul se transformă într-un superb omagiu adus abnegației, muncii pașnice, productive. Un alt tablou, *Șantierul Bicaz — noaptea* (1956) vine să recomande posibilitățile multiple de transpunere în planul artisticului elevat a freamătului constructiv contemporan. O lucrare de excepție în contextul întregii sale opere o constituie compoziția *Spre casă* (1959), desăvîrșind la proporții destul de ample (80 × 100 cm) o schiță efectuată pe viu cînd se afla cu studenții Institutului clujean într-o practică de vară la Baia Mare. Un grup de țărănci din Maramureș se întorc de la cîmp, cu trupurile arcuite sub greutatea poverilor purtate în spate. Subiectul pare simplu, comun, însă tratarea lui plastică atinge culmi ale expresiei dramatice.

Concomitent cu realizarea unor compoziții de anvergură, creația lui Harșia din anii '50 sporește cu importante scene de inspirație mai intimă. Prin nașterea celor doi copii *(Dorina* — 1952 și *Todi* — 1957) ambianța familiară se umple de candoare, inocență și farmec. Puritatea și frenezia celor mici cucerește — încălzind sensibilitatea pictorului, care-și începe un interesant jurnal de notații în creion, tuș, pastel și ulei. Sînt instantanee fixate rapid în pagină, cu măiestrie și caldă umanitate *(Fetița cu păpușa* și *Maternitate* — 1954, *La masă* — 1955, *Veghe* — 1958, *Joc de copii* — 1959, *Făcînd lecțiile* și *Todi* — 1960 ș.a.).

Cînd și-a transpus pe pînză propriul chip s-a înfățișat obiectiv, scutit de poze false. În ipostaza din 1955 (achiziționată de Muzeul de Artă din Cluj-Napoca) pătrunde adînc în străfundurile propriei ființe, trădîndu-și componenta elegiacă a firii. Fața brăzdată de cute incisive stă împietrită într-o postură statuară, dată fiind fermitatea construcției, care imprimă volumelor pregnanță sculpturală. La accentuarea severității expresiei — ce frizează dramaticul — contribuie și sobrietatea registrului cromatic, cu ocruri și brunuri aspre, similare unor ziduri macerate de vreme. Nici ipostaza din 1963 nu evocă stări mai senine. Brunuri lutoase se așternca o crustă asupra fizionomiei, căreia i se dezvăluie aprig îndurerarea.

Antrenat în preocupări didactice (din 1949 pînă în 1970 a profesat în cadrul Institutului de artă plastică din Cluj, catedra de pictură, apoi la grafică) și preocupat de o tematică de stringentă actualitate solicitată de o orientare specifică epocii, Teodor Harșia a pictat relativ puține peisaje în intervalul 1948—1962, gen pentru care avea o netăgăduită disponibilitate. Întrucît frămîntările cotidiene i-au oferit un regim de viață urbană, peisagistica din perioada amintită înregistrează îndeosebi vibrațiile acestui mediu. Într-o *Stradă la Dej* (1953) animația de pe bulevard se află în contrast cu elementele arhitecturale dispuse marginal și ritmic cu un pronunțat simț al staticii monumentale. Majestuoasă în strania ei imobilitate este și arhitectura dintr-un capăt al *Străzii Dragalina la Cluj* (1954, lucrare aflată la Muzeul din Tg. Mureș) pentru ca imaginile pictate pe *Strada Kogălniceanu din Cluj,* stimulat de rezonanța austeră a zidurilor de piatră și tencuielilor patinate de vreme, paleta pictorului să-și restrîngă registrul, apelînd la surdina unor griuri și ocruri îndelung orchestrate. În *Peisajul urban* (colecția Muzeului de Artă clujean) și *Biserica reformată* (1963) Harșia recurge la o pictură ton pe ton, fapt

care face ca forma să capete consistență și soliditate. Pînă și aerul își pierde din fluiditate, căpătînd o densitate materială.

Și în naturile statice pictate în această a doua etapă a creației, Harșia și-a verificat capacitatea de a echilibra impulsurile propriei trăiri cu respirația vieții organice a obiectelor. Între cele mai închegate și expresive realizări pot fi integrate o *Natură statică* (1962, în colecția Muzeului de Artă Cluj-Napoca) și o *Natură statică cu dovleac* (1962, colecție particulară clujeană) la care admirăm vitalitatea armonică a coloritului. Asociind pe paletă 3—4 culori deodată, stratul ce urma să fie transpus pe pînză (folosind uneori și spaclul) căpăta o somptuoasă materialitate, datorită interferenței pigmenților luminoși cu cei întunecați.

După expoziția personală din 1962 organizată de Muzeul de artă din Cluj-Napoca (60 de lucrări în ulei și pastel) Harșia conferă culorii o tot mai accentuată autonomie. Noua expresie artistică, afirmată edificator după 1965, păstrează referirea la natură, dar a ascultat mai mult de glasul unei rațiuni sensibile, care aparține imaginației și trăirii artistului. Față de perioada anterioară cînd predominau compozițiile și peisajele urbane, acum precumpănitoare, devin imaginile săvîrșite în contact cu respirația mediului rustic (din Feleac, Stana, Cojocna, Boju) sau din împrejurimile Clujului (la Hoia, de unde avea o largă perspectivă spre satul Baciu și cartierul Cordoș, ori pe platoul Coloniei Becaș, ce prilejuia o vastă deschidere fie spre platforma orașului, fie spre dealul Feleacului). Pictînd în contact cu natura, Harșia a dezvoltat imaginea nu în direcția veridicității acesteia, ci în aceea a coerenței expresive a culorii.

Cu ocazia unei recente confesări, pictorul recunoștea nevoia de „participare a naturii“, dar numai ca „stimul“. Odată ajuns în fața ei se declanșau intuitiv acele resorturi intime care înnobilau motivul cu vibrația patetică a stărilor posibile din universul trăirilor umane. Acum dispunea și de rafinamentul stilistic în măsură să întruchipeze chemarea structurală spre elegiac. Simțim efectele acestei dominante afective în multe din picturile acestei perioade, reprezentînd diverse anotimpuri. Se desprinde un amănunt ușor de recunoscut și anume faptul că pictorul clujean nu a efectuat doar inventarul mutațiilor atmosferice în permanenta curgere a timpului. A dispus de forța de a transfigura-umanizînd rezonanțele spațiului spiritual evocat.

Puterea de a da expresie rezonanțelor mediului rustic transilvan își găsea motivație în faptul că fiind născut și trăind un timp la țară, Harșia se simțea „ca făcînd parte din natură“[5]. Identificarea cu freamătul specific acestui climat a dus la crearea unor imagini inconfundabile, atît de departe de a fi doar pitoresc-etnografice. În ele pulsează un ritm de viață diversificat în care își face simțită prezența calmul, seninul și armonia, dar și tristețea, asprimea, neliniștea. Stilistic, asemenea scene sînt rezumate prin trăsătura promptă a unor contururi puternice de brun ce delimitează forme și spații, din care emană freamătul subtil nuanțat al materiei. Există în aceste motive un parfum arhaic, exprimat solemn și grav prin sobra respirație a unor tonalități austere de ocru, brun și verde, matizate de scurgerea anilor. Autenticitatea celor afirmate ne este întă-

---

[5] Alexandra Rus, *Teodor Harșia*, în „Steaua“, Cluj, 15 ianuarie 1972.

rită de zeci de exemple, limitîndu-ne a aminti aici cele două remarcabile sinteze spirituale pătrunse în colecții muzeale: *Coclauri* — 1972, Muzeul de Artă din Cluj-Napoca și *Case la Cojocna* — 1973, Muzeul Brukenthal, Sibiu.

Sub impulsul stărilor poetice care impun reprezentării o abatere de la evidența realității, au fost concepute și seria de imagini urbane din ultimele două decenii, în care nu include prezența umană. Pasta nu mai are consistența anterioară, ci se volatilizează în frotiuri vibrante, asociindu-și parcă umiditatea aerului. Această diafană reprezentare a peisajului urban *(Strada Florilor la Cluj, Strada Republicii — iarna, Zid medieval, Fortificație* ș.a.), în adieri cromatice de o vaporoasă mobilitate, constituie adaptarea la tehnica în ulei a efectelor specifice pastelului, utilizat cu mult rafinament în intervalul 1965—1974.

Interesante experiențe cromatice i-au prilejuit și naturile statice. Și aici înregistrăm o suplă diferențiere a soluțiilor formale, impusă de structura specifică a obiectelor integrate în imagine. Astfel, dată fiind volumetria mai evidentă a fructelor și vaselor (care alcătuiau elementele unei bune părți a figurației) aici culoarea cunoaște o maximă consistență și intensitate, în pura ei respirație. Dar atunci cînd transpunerea pornește de la structura fragilă a unui buchet floral plasticitatea formelor este susținută de suplețea liniei.

Afirmat și recunoscut pentru virtuțile sale de colorist, Teodor Harșia este și autorul unei bogate creații grafice. S-a obișnuit cu notațiile în creion și cărbune, asemenea unui muzician care solfegiază, întrucît nervozitatea firii găsea în sintetismul liniei mijlocul ideal de investire rapidă cu durată a realității efemere. Probă de virtuozitate, acel copleșitor jurnal de notații intime (care se cifrează la sute de desene, de obicei în cărbune) l-a familiarizat cu simțul proporțiilor și stilizării. Rigoarea și suplețea desenatorului s-au manifestat în toate etapele creației, chiar dacă uneori culoarea își asumă și funcție constructivă. Puternica tectonică a tabloului este determinată de vigoarea armăturii sale interioare.

Extinsă pe parcursul unei jumătăți de veac, creația lui Teodor Harșia și-a afirmat din plin viabilitatea în ambianța realității noastre artistice Colorist de excepție, a pictat cu o superbă dăruire de sine celebrînd constante afective, etice și morale, caracteristice spiritualității românești. Le-a evocat cu discreția și rafinamentul unei energii privilegiate care a reușit să confere expresiei o subtilă respirație armonică. Imaginea pictată trădează cu precădere o predispoziție către intonația gravă, de o sobră austeritate. O asemenea intonație s-a dovedit în acord cu particulara rezonanță a unei civilizații ancestrale, cu atît de edificatoare argumente în realitatea materială și spirituală a populației autohtone din spațiul intracarpatic.

Expoziția retrospectivă organizată de Muzeul de Artă din Cluj-Napoca în 1984, itinerată apoi la Tg. Mureș, Tulcea și București a conturat mai pregnant și sugestiv personalitatea pictorului Teodor Harșia în ansamblul valorilor perene ale cromatismului românesc. Multiple și fin nuanțate, comentariile apărute în presă aveau să dezvăluie convingător argumentele puternic individualizate ale acestui spirit profund, neliniștit, subtil interiorizat.

* * *

Acum[6], cînd aveți o biografie conturată, marcată de majore împliniri, ce gînduri vă stăpînesc?

— Ce mare diferență între singurătăți! Singurătatea cînd ești tînăr are în față viața, se așteaptă și se caută una pe alta. Are toate speranțele, toate posibilitățile. Nici urmă de vremelnic. Conține putere, avînt. Așa-i tinerețea! Nu cunoaște început și nu concepe sfîrșit!

Cînd ești bătrîn, stupoare: ai în față sfîrșitul. Doresc singurătatea. Dar această singurătate nu va mai fi ca cea din trecut. Iluziile, speranțele se spulberă.

Dincolo de frămîntări, de dileme, văd că pictați cu frenetică descătușare.

— E așa de dulce chinul ăsta al picturii! Nu te lasă să-ți pierzi iluziile. Te stoarce, te dărîmă și-ți dă alte speranțe.

Și . . . începi din nou. Și iarăși aceeași poveste!

În ce măsură pasiunea pentru muzică v-au influențat preocupările picturale?

— Îndrăgind muzica mi-am dat seama de necesitatea de a mă simplifica. Dacă un compozitor realizează un acord profund din 2—3 instrumente, atunci mi-am zis că și paleta trebuie curățită de accidente.

Concepută ca trăire, ca sinceră manifestare a unei stări afective care vă stăpînea la un moment dat ființa, pictura dumneavoastră a simțit permanent nevoia de motiv.

— Într-adevăr, tot ceea ce am pictat s-a desăvîrșit în contact cu natura sau după model. Aveam nevoie de un stimul, pentru a-mi declanșa emoția. Fiind o fire închisă, retrasă în sine, mi-au plăcut mult acele aspecte agreste ale peisajului care recomandau o austeritate a limbajului: hîrtoape, coline sterpe sau mîncate de ape. Am ocolit pe cît posibil abundența vegetală care îți provoacă stări euforice, te îndeamnă la ornament și sentiment ieftin. Am încercat să mă păstrez frust și sobru, regretînd momentele cînd m-am năpustit asupra naturii, dăruindu-mă ei și înfrumusețînd-o.

Cum reușește o operă să-și definească o amprentă națională?

— Vibrația autohtonă se integrează procesului de creație ca un fapt firesc, dacă rămînem sinceri cu noi și curați sufletește. Afinitatea trebuie să survină dintr-o necesitate organică, nu printr-un efort de voință.

Pentru a te apropia de esențele spirituale ale unui popor e nevoie de o purificare a trăirii. Cum se realizează relația cu exigențele epocii?

— Modernitatea ca manifestare a unei căutate, forțate, originalități nu este o necesitate. E ceva făcut, e artificiu. Se știe că numai cîțiva sînt vizionari, deschizători de drum, care și ei se clasicizează. Stăpînindu-ne resursele e bine să nu ne grăbim. Evoluăm numai după ce am acumulat. Fiecare să creadă în sine, dar să nu se considere singurul! Calea spre marea împlinire este deschisă tuturor.

Cum vedeți relația dintre poezie și pictură?

— Neîndoielnic, între un poet și un pictor există afinități care survin din capacitatea fiecăruia de a se emoționa, din ardența cu care participă la freamătul vieții, precum și din nevoia de comunicare. Familiarizîndu-ne prin lectură cu poezia ni se dezvoltă receptivitatea, sîntem scoși

---

[6] Discuții consemnate în ianuarie—martie 1984 la Cluj-Napoca prilejuite de organizarea unei retrospective aniversare.

din concretul-imediat, evadăm, năzuim, visăm. Poezia ne incită, dar nu ne poate oferi soluții.

E adevărat, din resurse proprii se eternizează momentul, efectuînd o sumă a trăirii. O pictură reușită acordă universalitate clipei. Oprește timpul în loc. Dezvăluiți-ne unele amănunte legate de tehnica de a lucra.

— *De obicei termin o lucrare într-o ședință pentru a păstra proaspătă reacția, descătușarea. Nu-mi place să revin pentru că atunci suprafața se aglomerează, observîndu-se diferența de intensitate emotivă.*

Stăpînit încă de multiple proiecte, pictorul s-a stins din viață la Cluj-Napoca, în 18 martie 1987, cînd depășise cu abia zece zile pragul celor 73 de ani.

TASSO MARCHINI

Apariție ardentă și stimulativă în ambianța culturală a Transilvaniei interbelice, pictorul Tasso Marchini trăiește acut freamătul spiritual al unei epoci, marcată de profunde mutații și împliniri. Născut în 22 iunie 1907 la Belgrad, ca fiu al italianului Giulio Marchini (originar din Ancona, implicat în probleme de construcții) și al Mariei Sretkova, Tasso va cunoaște de timpuriu amarul unei triste existențe. În timpul primului război mondial pierde urma părinților și după multe peripeții, înfruntînd frig și foamete, ajunge în 1917 la Oradea, unde descoperă existența unei mătuși: Bertha Petrovici-Kallay. Forțat de împrejurări se familiarizează cu limba maghiară și continuîndu-și studiile școlare, absolvă liceul elementar în 1920. Rămînînd văduvă, mătușa se vede nevoită să-și schimbe reședința, stabilindu-se — împreună cu Marchini — la Cluj. Îl înscrie la liceul piariștilor, scutindu-l de grija existenței pînă în 1923.

Încă din 1921 Tasso se lasă cucerit de fascinația culorilor, cu vopsele împrumutate de la niște zugravi desăvîrșind un portret, în loc de pensulă utilizînd degetul. Încîntat de rezultat, începe să exerseze tot mai frecvent în desen și tuș, realizînd crochiuri, portrete după colegi și prieteni ori cópii după lucrările marilor maeștrii. Fără nici o îndrumare din afară, dînd curs doar propriilor impulsuri, ajunge prin 1923 la progrese notabile (a se vedea portretele *Rozaliei* și al lui *Ștefan Miclea*, iar din anul următor *Grup de copaci* și *Peisaj urban* din colecția Cătălina și Edith Miclea, Tg. Mureș).

Interesat de problema instrucției în domeniul artei, își întrerupe un timp studiile (pînă în toamna anului 1925) cînd se înființează Școala de Arte Frumoase din Cluj. Lui Marchini, care exersase cu ardoare timp de cîțiva ani, nu i-a fost dificil să depășească exigențele unei probe de admitere, susținută în 28 ianuarie 1926. Va figura printre cei 17 elevi ai cursului pregătitor (alături de Petre Abrudan, Irina Berecz-Buzea, Cornel Cenan, Carol Kudelász, ș.a.), urmînd să facă șapte ani pînă la obținerea diplomei de profesor. Dar sistemul inițierii în atelier se efectua pe baza opțiunilor și de aceea Marchini — solicitînd îndrumarea profesorului Catul Bogdan — va deveni automat coleg și cu cei înscriși la cursul superior (avînd bacalaureat sau diplome echivalente liceului: Nicolae Brana, Virgil Fulicea, Alexandru Mohy, Letiția Muntean, Rozalia Porst ș.a.). În anul școlar 1929/30 Bogdan preluînd din nou anul I, va trece în atelierul profesorului Aurel Ciupe. Ambii profesori posedau o serioasă pregătire academică în baza unor studii efectuate la Paris și Roma, arătîndu-se familiarizați cu freamătul și exigențele artei moderne.

Pasiunea sa ardentă, dublată de o îndîrjită voință de perfectare, îl impun între energiile de excepție ale școlii, primind bursă de studii în fiecare vară. În anii 1926, 1927 și 1928 a figurat printre bursierii statului trimiși la Baia Mare, iar în 1929 la Curtea de Argeș. Asemenea popasuri s-au dovedit extrem de utile, lucrul în contact cu natura încurajînd o mai liberă deschidere imaginativă. Referitor la perioada instrucției la Școala clujeană de arte frumoase mai trebuie amintit că Marchini — total lipsit de mijloace materiale — a fost scutit permanent de taxe. Totodată, va căpăta în repetate rînduri, ajutoare bănești în valoare de 1—2.000 lei din partea consiliului profesoral, pentru a-și rezolva hrana sau a-și cumpăra materiale indispensabile profesării specialității: pînze, cartoane, pensule, culori. Lua masa la prieteni și colegi. Cu locuința s-a descurcat mai greu, dormind uneori prin spații improvizate, fapt care va duce la agravarea bolii plămînilor săi sensibilizați de prea mult pelerinaj și nesiguranță.

Provizoratul vieții, în absența clădurii și intimității familiale, l-a făcut sociabil, receptiv și exigent. Știindu-se văduvit de anumite componente ale existenței a încercat să le compenseze lipsa printr-o continuă perfectare și înnobilare a spiritului. Se impunea în cadrul diverselor întîlniri prin mobilitatea gîndului și vivacitatea firii, manifestînd uneori și o aprigă dorință de actorie. Își afirma, totodată, deschis și sincer opiniile, refuzînd compromisurile. Din aceste motive va fi respectat și iubit pînă la venerație de către colegi, profesori și cercul tot mai larg de prieteni.

Simțindu-se înconjurat și tratat cu multă căldură, cu adîncă umanitate, Marchini se străduiește cu ardoare să justifice și să răsplătească — prin creație — investițiile de sentiment ale celor din jur. Dozîndu-și atent eforturile și-a însușit cu rapiditate normele specifice limbajului plastic, atît de necesare în calea individualizării stilistice. Lucrările desăvîrșite în cursul anului 1928 îl arată că ezita între factura pensulației care merge pe nuanțare, pe contraste de valori *(Floarea soarelui cu reproducere de Goya, Construirea podului* sau *Autoportret cu pălărie)* și încercarea de organizare a suprafeței prin tușe mai degajate și proaspete, dispuse în planuri netede, în spiritul unei viziuni postimpresioniste *(Autoportret, Spălătoreasă,* aflate într-o colecție arădeană, *Două căni cu micșunele, Natură statică cu fructe).* Forța personalității sale atinsese un asemenea stadiu evolutiv încît la expoziția școlară din iunie 1929 este considerat ca un artist deplin format „. . . cerebral [. . .], un pictor foarte talentat [. . .], capabil deja să interpreteze natura“[1]. Dovadă că opera sa își afirma cu vigoare particularitatea o constituie și primirea unui *Portret* la Salonul oficial din București (1929), lucrarea fiind și premiată.

După ani de meditații și acumulări, de fructuoase exersări în cadrul Școlii de Arte Frumoase din Cluj (1926—1930), pictura lui Tasso Marchini își baza expresivitatea pe siguranța desenului și sobrietatea tonurilor. Formele se afirmau în spațiu prin conture energice, sugerînd echilibru și solidítate. Desăvîrșise deja un nucleu de lucrări care-i dădeau o superioară motivație existenței. Dornic să le vadă adunate într-un spațiu expozițional, încurajat de profesori și colegi, se asociază cu pictorița Letiția Muntean și sculptorul Radu Pușcariu, deschizînd în aprilie 1930 o

---

[1] **N(agy) R(ozsa), *A Kolozsvári képzömüvészeti Föiskola novendékeinek kiállitása* (Expoziția cursanților Școlii superioare de artă plastică), în „Ellenzék“ („Opoziția“), Cluj, 11 iunie 1929.**

sugestivă expoziție de grup, în sala Prefecturii din Cluj. Privirea cronicarilor a stăruit mult asupra pînzelor expuse de Marchini, sesizîndu-i „fantezia bogată, desenul sigur, simțul rafinat al culorilor, abilitatea constructivă și o înclinație pronunțată către compoziție. Toate aceste trăsături îl pun pe prim plan între expozanți [...]. Tasso Marchini se află în perioada afirmării și maturizării și totuși are deja rezultate demne de un artist serios și cu mînă sigură“[2].

Referitor la expresia mai sus amintită privind „înclinația sa deosebită pentru compoziție“, ea se verifică admirabil într-o lucrare pătrunsă recent în patrimoniul Muzeului de Artă clujean, intitulată *Compoziție* (1930). Pînza reda un cuplu (Marchini și Letiția Muntean în fața unui șevalet), fixat delicat și tandru într-un pronunțat prim-plan. Siluetele se profilează pe un fundal cu coline în repetate unduiri, întrerupte ici-colo pe petele sintetice ale unor motive arhitecturale, în dreapta străjuind un aluziv drum ondulat. Gama cromatică se menține sobră, fiind dispusă în planuri mari, conferind formelor o impresie de soliditate statică, de măreție monumentală. Fundalul — prin calmul și sonoritatea surdinizată a dominantelor matizate de ocru și brun — nu tulbură, ci dimpotrivă concură discret la reliefarea unei stări de solemnă meditație în care par cufundate personajele. Tabloul evoca simbolic un legămînt, întemeiat pe identitatea de ideal și sentiment. Acest sacru legămînt avea să fie respectat pilduitor de ambele ființe pînă la sfîrșitul vieții fiecăreia. Letiția va păstra cu fidelitate statutul de logodnică, ea preluînd de-acum grija de a asigura — din resursele sale de profesoară — siguranța existenței lui Tasso. De aceea, *Compoziția* se instituie într-o tulburătoare profesiune de credință pentru întreaga operă a lui Marchini, mărturisind — cu rară subtilitate — consonanța artei cu viața.

În pas cu evoluția și puternica individualizare a artei sale, extrem de rapid era și cursul bolii contractate în copilărie: un T.B.C.-pulmonar. Încă în 1929 avusese o primă criză de hemoptizie. De aceea, chibzuind asupra celei mai eficace soluții, ajunge la concluzia că stabilirea sa într-un orășel curat și liniștit din nordul țării — cum era Sighetul Marmației — ar oferi șanse revitalizării organismului său slăbit. Înainte de plecare o pictează din nou pe Letiția (Tiți) Muntean în fața șevaletului. *Pictoriță* (lucrare achiziționată cu două decenii în urmă de Muzeul de Artă din Cluj-Napoca) mărturisește interacțiunea dintre senzație și logica formală, dintre sensibilitatea rafinată a retinei și efectul reflexiei constructive a rațiunii. Expus la Salonul oficial din 1931, tabloul a reținut și atenția exigentului Tonitza, determinîndu-l să afirme: „Tasso Marchini expune un portret de femeie construit cu inteligență, condus simplu și clar, armonizat cu un frumos simț de muzicalitate cromatică“[3].

Că atmosfera de la Sighet era stimulativă creației (Tasso descinzînd aici în toamna anului 1930) o arată și prezența sa cu trei lucrări *(Portret de femeie cu cetate,* reprodus și în catalog, *Autoportret* și *Natură statică)* la semnificativa sinteză plastică transilvană, deschisă la Cluj în 30 noiembrie 1930, participare care avea să-i consolideze și mai bine statutul între artiștii vremii. Din noua generație mai figurau doar Nicolae Brana, Traian Bilțiu Dăncuș și Letiția Muntoan.

---

[2] * * *, *Expoziție de pictură și sculptură ...*, în „Ordinea“, Cluj, 10 mai 1930.
[3] N. N. Tonitza, *Salonul oficial*, în „Curentul“, București, 18 iunie 1931.

Anul 1931 s-a dovedit extrem de generos cu Tasso, atît în ce privește starea sănătății, cît și sub raportul creației. Din toamnă avea să se transfere aici Letiția Muntean care — după ce profesase un an la Hunedoara — va primi catedra de desen vacantă la liceul de fete. Scutit de griji materiale (locuia cu Traian Bilțiu Dăncuș la Palatul Cultural și lua masa adesea la familia Nicolae Crișciu, mari iubitori de artă) și-a putut concentra gîndurile și energiile numai asupra artei, căreia i-a dedicat și jertfit totul.

Voind să arate publicului clujean, distinșilor săi profesori de la Școala de Arte Frumoase, proba muncii depuse în tonifiantul său refugiu maramureșean, Marchini expune din nou la sala Prefecturii, începînd din 31 ianuarie 1932, asociindu-se cu Letiția Muntean și Radu Pușcariu. Ambianța expozițională degaja suflul proaspăt al modernității, presa consemnînd cu receptivitate că este vorba „despre o *nouă formă* de pronunțare artistică". Despre Marchini se afirma că „trăiește și pătrunde subiectul tratat" și de aceea transpune „mult conținut psihic, neforțat". Recunoscîndu-se că „nu e străin de unele influențe: Cézanne, Van Gogh", se precizează mai departe că pictorul le conferă „o interpretare personală, cu destule calități"[4].

În această fază a creației lui Marchini, o notă de cumpătare, de păstrare nealterată a unei discipline formale, îi argumentau aderența la spiritul picturii lui Cézanne. O dovedește convingător — între altele — relația osmotică dintre suprafețele saturate de culoare, desfășurarea ritmică a axelor și curburilor din *Portretul în verde* și compoziția cu *Copii* (ambele în colecția Muzeului de Artă clujean), adevărat triumf al picturalului, dincolo de efemer și anecdotic. O relevă, de asemenea, tabloul expus la Salonul oficial din primăvara anului 1932 — *Dejunul*. Această ultimă lucrare era una din puținele reprezentări portretistice ale lui Marchini în care privirea, întreaga expresie fizionomică, degajau seninătate, pentru că în celelalte primá meditația, îngîndurarea, duse pînă în pragul unei calme îngîndurări.

Că Marchini se integrase profund în specificul cultural al țării adoptive o arată și inițiativa de a picta, în asociere cu Traian Bilțiu Dăncuș, lăcașe de cult din Sighetul Marmației și Rășinari, lîngă Sibiu, iar pe cont propriu icoane pentru iconostasul unei biserici din Moldova și pictură murală la biserica din Mănăstireni, județul Cluj. Realizările (toate în 1932) relevau o originală simbioză a soluțiilor neoclasice cu tradiția bizantină.

Înconjurat și tratat cu sentimente de un permanent și cald umanism, simțea o imperioasă nevoie de comunicare, fapt ce-l îndeamnă să caute modalitatea practică de a revărsa asupra lumii argumente din prea plinul spiritului său. O primă tentativă a fost organizarea la Sighet a unui curs de artă plastică pentru amatori (1932), tot împreună cu Traian Bilțiu Dăncuș, devotatul său prieten. Nevoit să sisteze cursurile se va dărui — cu un cuceritor patos — în întîlnirile de seara, în cercul tot mai larg de prieteni. Observînd dificultatea publicului de a sesiza virtuțile spirituale ale unor opere ce se abăteau de la normele facilei contemplații a concretului naturalist, redactează patru articole despre arta modernă, publicate în săptămînalul local „Astra Maramureșului", între 12 februarie — 19 martie 1933. O remarcabilă cultură de specialitate și un pronunțat

[4] D.T., *Expoziții de artă plastică*, în „Patria", Cluj, 13 februarie 1932.

spirit critic îi permit lui Marchini să formuleze considerații corecte, valabile, pledînd cu fervoare pentru noutate, deoarece „fiecare epocă își are arta ei specifică". În dezacord cu cei ce postulau prezența unor hiatusuri culturale, el afirma — cu temei — că „arta nu are ascendență și decadență", ci „numai forme diferite", de exprimare, aflate în acord cu „necesitatea interioară a epocii, întrucît exteriorizează în materie spiritul vremii sale"[5].

Unui pictor capabil să emită asemenea pătrunzătoare judecăți de valoare asupra limbajului specific unor curente majore ale artei moderne (impresionism, expresionism, cubism și futurism) însemna că îi erau clar teoretic problemele propriei creații. Adevărat corolar al unei rare vocații de portretist se dovedește *Autoportretul cu paletă* (1933), expus acum în galeria națională a Muzeului de Artă clujean. Vitalitatea spiritului său constructiv a atins aici grandioase proporții.

În vara anului 1933 Tasso pictează — între altele — un *Peisaj din Maramureș* și *Revărsarea Tisei* (ultimul tablou în colecția Muzeului din Tg. Mureș), ambele realizate în cîte o ședință, cu o remarcabilă dezinvoltură. De unde pînă acum îl interesa strînsa coeziune a planurilor, supuse unei voințe de a monumentaliza dispunerea spațială a elementelor naturii, aici personajul principal este atmosfera, mobilitatea aerului. Pentru a obține acea imensitate celestă coboară linia orizontului în stilul olandezilor. Și-atunci argumentele geologice stau orînduite în partea de jos, în registre agitate de verde și brun, animate de reflexe de roșu, pentru ca ecranul vibrant al cerului scăldat în grîuri, violet și galben volatil, simfonic, să fie săgetat de atingeri fragile de pensulă, sugerînd un tremur jucăuș de mlădioase tulpini, crengi și frunze. Aici, pictorul s-a lăsat cuprins de bucuria dezvăluirii freamătului poetic al naturii, mobilă, expresie a permanentei deveniri. În naturile statice simplifică evidența impresiilor perceptive, fixînd lejer poziția în spațiu a obiectelor. Astfel, în *Florile* de la Muzeul Banatului, Timișoara, se realizează un ecou de la formă la formă, dînd impresia de creștere și înălțare, transformîndu-le într-o grandioasă arborescență floral.

Cu sănătatea întremată sub influența climatului maramureșean, Marchini caută să-și desăvîrșească studiile la Școala de Arte Frumoase din Cluj, în vederea obținerii diplomei de profesor. Și într-adevăr, îl întîlnim din nou studiind în orașul de pe Someș sub îndrumarea profesorului Aurel Ciupe (anul școlar 1932/33), urmînd apoi școala în transferul ei la Timișoara (1933/34). Din cauza reacțiilor convulsive ale bolii va fi nevoit să facă dese întreruperi de studii, pentru internări și tratamente. Luînd în considerare calitățile sale artistice de excepție, verificate în concludente ocazii, consiliul profesoral acceptă prezentarea directă la examenul de diplomă din iunie 1934, cînd este declarat absolvent în baza unor excelente note primite la probele de specialitate. Din păcate, n-a putut însă profesa, deși își manifestase încă de la Sighet o reală vocație și-n acest domeniu.

În momentele de reflux ale bolii, voind să cunoască realitatea în formele ei cele mai diversificate, Marchini peregrinează foarte mult: la Milaș, la Sîntioana de Mureș, Ungheni (localități unde profesa ca notar bunul său prieten și susținător Daniel Miclea), la Sighet, Baia Mare, Dej, Cluj, Blaj, Timișoara, ajungînd în vara anului 1935 și pe litoralul

---

[5] Tasso Marchini, *Arta modernă și publicul*, în „Astra Maramureșului", Sighetu Marmației, 12 februarie 1933.

Mării Negre, la Balcic. Erau popasuri de odihnă, dar și de muncă intensă, cum afirma și într-un interviu: „... am lucrat foarte, foarte mult"[6]. Își revărsa cu frenezie ultimele energii în artă, trupul vlăguit începînd să-l facă tot mai conștient de scurtimea vieții sale.

Repertoriul tematic înregistrează și-n anul 1934 aceeași pasionată trecere de la un pretext formal la altul, pictînd întotdeauna numai în contact cu natura sau după model. Aspectele cele mai felurite ale realității diurne îi stîrneau interesul, devenind sugestive teme picturale: *Canarii, Modelul, Fetiță cu rîșniță de cafea, Sculptorul Ion Vlasiu, Cap de țărancă, Peisaj din Baia Mare, Portretul Luciei Piso Ladea,* naturi statice și peisaje. În toate se arăta deplin stăpîn pe modalitățile de exprimare, ajungînd la o evocatoare sinteză a celor două componente ale limbajului plastic: linia (ca manifestare a cerebralului) și culoarea (ca expresie a afectivității). În funcție de temperatura dispoziției sufletești intensifica uneori aportul unuia din factorii stilistici.

Adevărată culme a picturii marchiniene se instituie fascinanta văpaie de culori din ipostaza estivală a unui crîmpei de natură maramureșeană: *Vara*. Este unul dintre cele mai concludente exemple ale descătușării gestului de sobrietate și rigoare, spontana lui dezlănțuire ducînd la potențarea psihică a culorii. Întreg ansamblul pictat frenetic, cu suverană știință, libertate și rafinament, cu tușe frînte, prelungi, în dispuneri paralele sau vînjoase ondulări amintesc stilistic de violența expresivă a tehnicii lui Van Gogh.

Cu rodul anului 1934, Marchini organizează o expoziție personală la Timișoara, iar către sfîrșitul anului în sala Prefecturii din Cluj. Apar iarăși vii și pertinente comentarii în presă. Ne rezumăm a aminti o știre inserată într-un cotidian timișorean: „În ziua de ieri, expoziția pictorului Marchini a fost locul de întîlnire al intelectualității timișorene iubitoare de pictură adevărată. Succesul talentatului pictor se afirmă la această expoziție de un nivel excepțional în producția artistică a sezonului"[7].

Hărțuit de boală devine tot mai agitat, dezlănțuindu-se uneori violent asupra pînzei, Astfel, o *Periferie* (1935) mărturisește — prin caracterul nervos al tușelor și întîlnirilor cromatice — o tensiune a transpunerii dusă pînă în pragul expresionist. Printre ultimele lucrări pictate în țară se număra și *Stradă la Balcic* (august 1935, acum la Muzeul Țării Crișurilor din Oradea), la care constatăm evoluția logică a registrelor de ocru, roșu și griuri albăstrui, călăuzite de incisive apariții lineare. Aflate într-un flux continuu accentele grafice, cînd paralele, cînd angulare, tensionează dinamica planurilor colorate, făcînd ca întregul spațiu să fie cuprins de o tainică vibrație.

Dar freamătul acestor frenetice descătușări avea să fie și epilogul unei zbuciumate biografii artistice. Alarmantele reacții ale bolii decid urgenta sa internare la sanatoriul T.B.C. din Arco di Trento (sudul Alpilor, Italia). Din păcate nici climatul și nici tratamentul de acolo nu aduc revirimentul așteptat. De aceea, cu fiecare zi se amplifica nostalgia față de trecut și dorința reîntoarcerii printre cei dragi: „Cu toate puterile mele doresc să mă simt bine pentru a merge în Maramureș să pictez,

---

[6] Szabó László, *Beszelgétés az erdélyi fiatal képzömüvészek elnökével* (Discuție cu președintele tinerilor artiști ardeleni), în „Heti Hirek" („Știri săptămînale"), Gherla, 28 ianuarie 1934.

[7] * * *, *Știri*, în „Vestul", Timișoara, 27 ianuarie 1934.

deoarece aici nu am lucrat nimic . . .“[8]. „. . . Am mare nevoie de voi. Degeaba, eu m-am obișnuit în Ardeal“[9]. Nu va avea însă posibilitatea de a reveni. La un an de la plecare trimite în țară o ultimă scrisoare. Peste absurdul unui destin se înalță ca semn de înduioșată și lucidă împăcare vocea unei supreme recunoașteri: „Ce bucurie să scrii acum la prieteni și să-ți dai seama că toți au fost atît de sinceri și devotați [. . .]. Vă iubesc și mă cuprinde o liniște sinceră cînd văd cît de mulți m-au iubit“[10]. Stăpînit de acea liniște sinceră trecu în lumea umbrelor în dimineața zilei de 19 octombrie 1936, avînd alături doar pe Letiția Muntean. Nu împlinise nici 30 de ani.

Dar așa cum reiese și din aprecierile elogioase inserate în presa vremii și din comportamentul ulterior al numeroșilor săi prieteni și admiratori, Tasso Marchini își întipărise adînc și peren prezența în conștiința epocii. El contribuise decisiv la vitalizarea sentimentului pictural și la fixarea pe făgaș modern a vieții plastice din Transilvania. O spune răspicat și Ion Vlasiu, coleg și prieten: „E timpul să se știe că Tasso Marchini este cel dintîi pictor care marchează existența unei generații noi aici în Ardeal și prin tragismul figurii lui o îmbogățește cu nimbul celui mai profund sacrificiu“.În final pronunța și un legămînt: „Prietenii pentru care ai fost și maestru, în marea lor dragoste pentru Tine, vor lupta pentru lumină și adevăr în lumea frămîntată a creației plastice pentru care ai dat atît de mult“[11].

---

[8] Tasso Marchini, *Scrisoare* către Antal Andor Fülöp din 16 ianuarie 1936, arhiva Jolan Margit Fülöp, Cluj-Napoca.
[9] *Idem* din 24 februarie 1936.
[10] *Idem* din 27 august 1936.
[11] Ion Vlasiu, *Tasso Marchini*, în „România nouă“, Cluj, 29 octombrie 1936.

ALEXANDRU MOHY

Încă înainte de a frecventa Școala de Arte Frumoase din Cluj (1926—1929), Alexandru Mohy se familiarizase cu multe din problemele limbajului plastic. Primele impresii s-au format în contact cu oamenii și priveliștile pitorești ale satului natal Derczin, situat în zona estică a Cehoslovaciei (fiind născut în 23 martie 1902). Stabilindu-se cu familia la Satu Mare, în 1908, ca elev al gimnaziului începe să schițeze portretele colegilor, rudelor, prietenilor sau să redea în creion și acuarelă aspecte din desfășurarea mlădioasă a Someșului. Nisipurile și lutul umed din albia rîului încurajau inciziile sau modelarea de curioase forme, prin abilitate și fantezie stîrnind curiozitatea celor din jur. Dar cînd absolvă, cu bacalaureat, gimnaziul în 1920, familia (avînd de întreținut șase copii) nu dispune de suficiente resurse materiale pentru a-i înlesni perfectarea realei sale vocații artistice în cadrul vreunei școli de specialitate.

Întristat, dar nu înfrînt, tînărul Mohy nu va abandona incitanta chemare a artei. Va exersa în continuare cu frenezie, în cele mai diverse tehnici. Prin energice și sintetice trăsături în tuș efectuează ilustrații la o carte ce evoca realități din război. Altădată, modelînd un *Om preistoric* ce emana o forță primară, enigmatică, va stîrni admirația pictorului local Andrei Littecky care-l convinge să-l transpună în gips (30/30 cm). Cele șase exemplare expuse în vitrina unui magazin se vînd repede, fapt care-l încurajează spre alte realizări. Timp de patru ani (1921—1925) va modela cu sensibilitate teme dintre cele mai diverse, într-un limbaj ce nu viza unitatea stilistică. În cîteva subiecte mitologice *Faun și nimfă, Niobe* sau în *Nud feminin* tratarea voluptuoasă a volumelor amintea de tensiuni și sinuozități baroce ori secesioniste, pentru ca în *Portret de fetiță, Bust de băiat* sau *Portretul tatălui* să întîlnim un modelaj calm, echilibrat, de o certă factură neoclasică, rar animat și de palpări impresioniste.

Numeroase au fost în acești ani de la începutul deceniului al treilea și exersările în culoare, finalizate în acuarelă și ulei. Dacă transpunerile în acuarelă — înregistrînd aspecte culese pe malul Someșului — erau mai fluide, volatile, uleiurile cunoșteau armonizări mai sobre, cu atente dozări de umbre și lumini *(Fetiță culcată, Tatăl meu, Natură statică cu statuetă, Autoportret cu tichie albă)*. În vara anilor 1924, 1925 Mohy poposește și lucrează în cadrul Coloniei de pictură de la Baia Mare. Exercițiul în plein-air îi va împrospăta și însenina paleta, la aceasta contribuind și pelerinajele prin Țara Oașului alături de vigurosul pictor sătmărean

Aurel Popp. Tușele devin mai libere, frînte, cu caracter decorativ (*Căsuță la Baia Sprie, Pictor și model, Pe malul Săsarului* etc.).

Despre o lejeră modulare a registrului cromatic și logică dispunere spațială a motivelor, prin soluții formale individuale ce încurajau definirea unui stil, se poate vorbi abia după absolvirea (în 1929) a Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Îndrumările eficace date de profesorii Aurel Ciupe, Catul Bogdan și Anastase Demian la care se adaugă discuțiile și confruntările stimulative cu colegii de real talent (P. Abrudan, C. Cenan, V. Fulicea, T. Marchini) sau studenții întîlniți în practică la Baia Mare (O. Angheluță, I. Bene, Al. Ciucurencu, I. Irimescu) i-au amplificat dorința de a se perfecta și a-și contura un particular statut artistic. Îl încurajau spre o asemenea aspirație rezultatele obținute deja în timpul școlarizării. Era încă student cînd un *Portret* în ulei avea să depășească exigențele unui juriu național, fiindu-i expus în cadrul Salonului oficial din București (1929). Iar la expoziția școlară din iunie 1929 era considerat „cel mai reprezentativ dintre absolvenți", întrezărindu-se a deveni „un foarte bun pictor"[1]. Ajunsese, de fapt, absolvent printr-o decizie de excepție a consiliului profesoral care acceptase comasarea anilor III și IV, ca urmare a nivelului artistic ridicat al lucrărilor prezentate.

Cîștigînd prin concurs catedra de desen a liceului nr. 3 din Satu Mare (1931), Mohy se preocupă — cu egal interes, competență și pasiune — atît de activitatea didactică, precum și de desăvîrșirea profilului artistic al propriei personalități. Întreaga perioadă a anilor '30 se consumă printr-un efort sistematic de conciliere a tradiției cu o nouă sensibilitate, cenzurată de intelect. Motivului reprezentat după legile specifice artei figurative i se conferă acea respirație conformă cu logica lui afectivă. Veridicul și culoarea locală suferă o metamorfoză în direcția reorganizării arhitecturale a spațiului. Are loc o simplificare a limbajului eliberat de implicațiile narative în favoarea sintezei (*Suzana și cei doi bătrîni, Portretul unei scriitoare, Livadă* — 1931, *Peisaj la Baia Sprie, Portretul sorei* — 1932, *Pictor și model, Natură statică cu albume* — 1933 ș.a.). Expunînd 15 lucrări la o manifestare a sătmărenilor, organizată la clubul „CECIL" este catalogat ca un reprezentant de nădejde al „noii generații", a cărei modernitate nu era ceva forțat, ci se manifesta logic și organic „din sîngele, din viața lui, cu multă tărie". Pictura sa era definită de un cronicar al vremii drept „coaptă, plină de invenție, cu simț de formă și știință care surprind. Naturile statice, tablourile cu nud și compozițiile ne reținn atenția prin plasticitatea transpunerii [. . .]. Structura e compusă cu aspră logică. El nu preia nimic din realitate, ci totul este recompus, urmărind să creeze o lume [. . .]. În el Satu Mare a cîștigat un artist tînăr, multilateral, plin de idei și în sensul cel mai bun al cuvîntului modern"[2].

Cu intuiție critică, semnatarul cronicii reliefa conturarea unei certe individualități creatoare care se exprima în spiritul unei modernități deschise, neprogramate. Într-o viziune similară s-au desăvîrșit și lucrările create în anii următori (*Natură statică cu mere* — 1934, *Autoportret cu fes roșu, Desculța* — 1936) în care detaliul s-a integrat în unitatea armo-

---

[1] N(agy) R(ozsa), *A Kolozsvári képzőművészeti Föiskola növendékeinek kiállitása* (Expoziția cursanților Școlii Superioare de artă plastică), în „Ellenzék" („Opoziția"), Cluj, 11 iunie 1929.

[2] T(erek) G(éza), *Az elsö szatmári téli tarlát* (Prima expoziție sătmăreană de iarnă), în „Szamos" („Someșul"), Satu Mare, 13 decembrie 1933.

nică a ansamblului. Tot mai frecventa și subtila organizare a suprafețelor în funcție de respirația clară a dominantelor cromatice a dus inevitabil la afirmarea spiritului constructiv.

Prezența sa într-o nouă expoziție sătmăreană (1934) și luarea examenului de capacitate în 1935 (cu note maxime la disciplinele de specialitate) sînt evenimentele mai importante pînă în toamna anului 1937, cînd Alexandru Mohy devine titularul catedrei de desen al liceului de băieți „Andrei Mureșanu" din Dej. Și-n acest oraș climatul era eterogen, cu preferințe diversificate, manifestate atît în tabăra pictorilor (Dési Huber Ferenc, Alexandru Tohăneanu, Al. Szopos, Emil Cornea, Zoltán Kovács, János Jncze), cît și a publicului. Dejul păstra încă acea atmosferă de burg medieval, cu majestuoasa biserică gotică în centru și străzi înguste desfășurate ritmic către periferie. Mohy va rămîne profund marcat de pitorescul urbei cu arhitectură patinată de vreme, cu case avînd acoperișuri svelte și ferestre mici de fortăreață. Pictînd, o puternică voință de ordine a grupat masele în structuri cromatice de-o soliditate ce face ca atmosfera să-și piardă senzația de freamăt și perisabil. Și-n *Periferie, Someșul la Dej, Monument istoric, Case vechi, Înserare,* întîlnim dincolo de coerența și claritatea edificiului constructiv, acea putere de evocare a unei stări poetice.

Aceeași dualitate între cerebral (voința constructivă manifestată prin desen) și sensibil (emoția născută din senzație prin intermediul culorii) este comună și compozițiilor, naturilor statice și portretelor din anii 1937—1944. Pendularea între acești doi poli primordiali va deveni o constantă a întregii sale creații. Cu o selecție de 46 de pînze organizează o primă expoziție personală la Dej în primăvara anului 1940, manifestare „rară", în „vremuri tulburi", menită să scoată publicul din „monotonia zilnică și banală a vieții provinciale"[3]. Ecoul expoziției se răsfrînge pînă în capitală, Mohy fiind apreciat „printre pictorii noștri consacrați [...]. O fantezie bogată și o mare putere de emotivitate îi însuflețește compozițiile, în care însușirile construcției colaborează cu coloritul melodios și discret"[4].

În cîteva dintre lucrările expuse în 1940 *(Doi străjeri, Durere, 1940, Compoziție, Figuri din Dej),* dar mai ales în cele create puțin după aceea *(Război,* pînză reluată mai tîrziu, *Maternitate, Bătrînul Virag, Femeie bătrînă și nepot, Pictorul și familia sa)* se simte reacția unei conștiințe lucide față de evenimente, al căror absurd îl stigmatizează fără reticență. Considerînd arta un mijloc eficient pentru liniștirea spiritelor și intronarea unui climat în care să triumfe rațiunea umană, Mohy organizează o nouă expoziție personală la Dej, în 1942 (cu 41 de lucrări). Expune apoi cu pictorii dejeni și acceptă invitația breslei „Barabás Miklós" de a participa la acțiunile sale, deschise în diverse orașe transilvănene.

În anii care au urmat actului eliberator de la 23 August 1944, Alexandru Mohy s-a dovedit același spirit activ, generos, receptiv și solidar. Apreciindu-i-se deosebitele calități de dascăl și artist, în 1949 este integrat firesc corpului profesoral al Institutului de Artă Plastică „Ion Andreescu" din Cluj. Va profesa cu pilduitoare dăruire și competență pînă

---

[3] Andrei Câmpeanu, *Expoziția pictorului profesor Alex. Mohi,* în „Someșul Mare", Dej, 28 aprilie 1940.

[4] * * *, *Expoziția pictorului profesor Alexandru Mohi,* în „Curentul", București, 3 mai 1940.

la pensionare în 1970, în anii 1966—1968 îndeplinind și funcția de prorector.

Cu o disciplină și exigență rar întîlnită și-a făcut — pînă și-n anii de octogenar — o nobilă obișnuință în a-și frecventa zilnic atelierul, efectuînd lecturi, meditații, concepînd o nouă lucrare sau terminînd una din cele anterior începute. Pentru că o pictură de Mohy nu s-a finalizat spontan, într-o ședință, sub impulsul improvizației voiajere, ci s-a desăvîrșit treptat, prin repetate și rafinate reluări, decantări, purificări, pînă a atins acea unitate, coerență și calitate expresivă ce îndemna inserarea într-un colț al imaginii a simbolicului autograf: „Mo".

Sesizînd pulsul transformator al primilor ani postbelici Mohy se lasă cuprins pînă la identificare de acest freamăt, pictînd prin anii 1946—1950 *Căratul nisipului, Spărgători de ghiață, Căratul bușteni*lor, *Cioplitori de piatră,* scene cu *Electrificarea la Dej,* schițe pentru *Constructori de pod* etc. Amploarea compozițiilor, patosul comunicării, susținut de un desen viguros și-o cromatică modulată în funcție de logica motivului inspirator, recomandă o rară vocație a monumentalului. Din păcate această vocație n-a fost valorificată prin oferirea unor lucrări de for public.

Un alt grupaj de lucrări îi dezvăluie interesul pentru reliefarea unor aspecte mai grave ale existenței, pledînd ca forța rațiunii să învingă rațiunea forței. În imaginea înfățișînd *Doi soldați* (1950) gestica personajelor mărturisește o fermitate dusă pînă la abnegație. Într-o altă compoziție începută în 1940 și desăvîrșită la proporții monumentale — abia în 1973 (intitulată cînd *Refugiații,* cînd *Războiul, Guernica, Compoziție)* personajele, proiectate într-un prim-plan puternic reliefat, dezvăluie atitudini și expresii de-o tulburătoare veracitate: mama gravă, demnă, resemnată, copilul din brațe e de o candidă inocență, iar cel de jos maturizat, descumpănit, imploră un răspuns. Unitatea maselor evocă o coeziune morală, susținută și de cromatica de-o atemporală rezonanță. La antipodul unei asemenea dramatice reprezentări se situează *Fata cu porumbelul* (o variantă intitulată *Pace* a fost expusă în 1960), emoționantă prin acea senzație de viață triumfătoare ce se desprinde din surînsul cuceritor al chipului și acurateța unor tonuri pastelate de alb-griuri simfonizate, animate de adierea reflexelor roșietice.

Persistența unei concepții sculpturale, bazată pe modeleul puternic și măreția monumentală, o întîlnim în alte trei compoziții *Mărul lui Paris* (1952), *Familia* (1957) și *Maternitate* (1960), la care formele sînt tratate cu un extraordinar simț al materiei. Despre o prevalență a valorilor plastice în detrimentul celor narative se poate vorbi și-n compozițiile *Două generații, Constructori* (schițată în 1964 și desăvîrșită în 1976), *La gard* — 1967, *Carieră, Șantier.* Din imaginile evocînd scene de muncă: *În mină* — 1968, *Deszăpezitori* — 1970, *Pavatori* — 1980, se desprinde un elan vital, echilibru și măsură, pentru ca într-un remarcabil ciclu de *nuduri* să admirăm vibrația unui lirism discret, de-o filtrată senzualitate. Știința dirijării liniei, care supune ritmului atît ductul mlădios, cît și deformările funcționale, se îmbină armonios cu rafinamentul unui eclerai subtil, cu rezonanțe muzicale.

Din lectura compozițiilor create de Mohy, atît de complexe și diverse, observăm că făptura umană apărea ca un leit-motiv în centrul imaginilor, intervenind asupra naturii prin generosul său efort. Dar supuse sensului generalizat al unor acțiuni, personajele nu reușeau să-și afirme plenar individualitatea. De aceea, pictorul — care și-a asumat condiția de cronicar al timpului său — a alcătuit și o numeroasă galerie de

portrete. Retrospectivele cuprinzătoare deschise la Cluj (1975, 1977, 1983) și București (1977) au impus conștiinței contemporane un remarcabil „topograf al sufletului", cum inspirat l-a definit un scriitor[5]. Construcție, sentiment, expresie nuanțată prin culoare erau elemente frecvente ale unui limbaj ce ne înfățișează nu atît fizionomii diverse, cît mai ales date de caracter. Portretistica lui Mohy își particularizează intonația prin tonusul optimist al expresiei. Realizînd simbioza valorilor plastice cu cele spirituale acest gen al creației îl situează printre pictorii cu contribuție substanțială la perpetuarea valențelor etern umane pe care le cultivă — constant în timp — arta românească.

Mohy și-a transpus adesea pe pînză și propriul chip, alcătuind un impresionant repertoriu de stări și momente care pot ilustra o carte a mutațiilor posibile ale sentimentului uman, de la fervoarea lirică la profundul stărilor meditative.

Aruncînd acum o privire asupra peisajelor pictate în ultimele patru decenii sesizăm, fără dificultate, acea *facultate de a se emoționa*, de a vibra în fața realității imediate. O vibrație care în operă s-a tradus nu prin euforia fluidităților atmosferice, ci printr-un cult pentru „natura orînduită". Îndrăgind armonia și unitatea care guvernează fenomenele naturii le-a transpus murmurul nu în formule descriptive sau imitative, ci rezumînd, stabilind conexiuni, argumentînd noile posibilități de coexistență ale individului cu mediul înconjurător *(Pod în construcție, Blocuri noi, La marginea Clujului, Stradă din Dej, Apus de soare la Mediaș, Monument istoric, Case la Stana,* seria peisajelor din *Apuseni,* de la *Bizușa* sau din *Bistrița-Năsăud,* cu atît de viguroasa reliefare a permanențelor rustice sau acele admirabile poetizări ale iernii, înnobilate de reflexe cromatice, ca expresie a suflului cald al vieții.

Virtuțile coloristului se verifică excelent și în seria atît de caracteristicelor sale naturi statice. Mai evident decît în celelalte genuri, aici imaginația se concentrează asupra unor motive predilecte: floarea soarelui, dovleacul, ficusul, merele și alte cîteva flori de configurație solidă, cel mai adesea fixate în compania unor vase de lut și ștergare populare. Evitarea pictării unor elemente fragile sau elastice trădează aceeași nedisimulată pledoarie pentru afirmarea unui sentiment stenic prin intermediul unor forme robuste, expresie a energiilor durabile, statornice.

Dincolo de nobila distincție spirituală a pictorului și profesorului, personalitatea lui Alexandru Mohy se întregește cu capacitatea de a da expresie prin scris bogăției gîndurilor și sentimentelor care i-au cuprins ființa. Publicate inițial prin presă, aceste însemnări, cuprinzînd confesiuni de atelier, evocări cu caracter autobiografic ori calde și subtile creionări care amplifică sfera cunoașterii cu date noi asupra unor artiști și ambianțe în intimitatea cărora s-a modelat propria personalitate, au fost adunate recent într-un elegant volum, apărut în limba maghiară, la Editura Dacia din Cluj-Napoca[6]. Și-n scris, ca și prin intermediul operei pictate, Mohy pledează pentru sinceritate, autenticitate, modernitate, pentru rezonanță umană, ca scop și finalitate ultimă a artei.

* * *

[5] Bálint Tibor, *A lélek topográfusa* (Topograful sufletului), în „Igazság" („Dreptatea"), Cluj-Napoca, 10 decembrie 1975.

[6] Mohy Sándor, *Műhelynapló* (Jurnal de atelier), Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1981.

Interlocutor cu replici scurte, pline de miez și farmec, maestrul Mohy ni s-a destăinuit adesea[7] cu bucurie și eleganță. Subiectele abordate au depășit adesea amănuntele legate de procesul intim al creației. Întrebat dacă munca în învățămînt nu deranjează afirmarea unui artist, mi-a răspuns cu francheţe:

— *Predînd în învățămîntul mediu la începutul vieții mi-am dat seama că activitatea didactică nu deranjează prea mult instinctul creației. Avînd o responsabilitate socială, tînărul profesor conferă propriei vieți un statut de disciplină și exigență. La temele școlare se ivesc ocazii și pentru studii psihologice, mai ales la subiectele libere. Elevii îmbrățișează bucuros astfel de teme. Și desenele iscate din fantezie provoacă cîteodată surprize. Copilul vede numai esența fenomenului, ocolind detaliile de prisos. De aceea ca pedagog înveți mult din desenele copiilor: simplitate, curaj, închipuire originală, execuție rapidă, bucurie, adică unele elemente necesare muncii de creație, pe care instinctiv copilul le posedă și afirmă.*

Considerați importantă întîlnirea în tinerețe cu anumite personalități artistice?

— *Prezența unui meșter cu o personalitate robustă influențează nemijlocit fantezia discipolului. De multe ori efectul cauzat persistă toată viața, dacă tînărul nu dispune de resurse mai bogate pentru desprindere din postura epigonică.*

Ce rol are mediul în existența și evoluția unui artist?

— *Atmosfera, mediul este un factor important pentru creație. Incontestabil că pictura se poate realiza și în adîncul codrului. Însă munca omului are o menire, are o misiune a ei. Deci nu e cazul ca o pictură să rămînă ascunsă. Ea reprezintă o satisfacție pentru creator și un eveniment pentru spectator. Și cum o societate trăiește urmărind împlinirea unor imperative social-politice și culturale, artistul trebuie să dea expresie acestor imperative. Pictura e o artă grandioasă, internațională! Radiază pace și omenie.*

Care sînt temele preferate?

— *Încă din tinerețe abordam studiul petelor mari colorate și simple. Acest studiu îl practicam instinctiv, fără premeditare. Prin urmare temele mele preferate sînt acelea care îmbrățișează formele late, larg colorate. De aceea, intenția mea în alegerea temelor și realizarea lor este mai întotdeauna sintetizarea aspectului.*

Relațiile operei cu modernitatea.

— *Pentru un creator sincer modernitatea nu poate fi un program. Moda este cîrja mediocrității. Este un curent irezistibil. Concepția modernă cuprinde acea dorință de schimbare a problemelor epuizate. Artistul talentat vrea să definească aspectul preferat cu vorbe proprii, ocolind voit formele vechi. Oamenii conform intereselor și culturii lor judecă formele artistice.*

Așadar modernitatea e legată de sinceritate. Rodin a fost un artist modern pentru că a studiat sincer formele naturii și le-a umplut cu sentimentele proprii. Și Brâncuși a fost un artist modern. N-a studiat amănunțit formele naturii însă le sugera categoric sincer, conform cu caracterul său monumental. În timpul nostru există stil modern, dar cu zeci de fațete.

---

[7] Discuții consemnate în ianuarie-martie 1982 la Cluj-Napoca, prilejuite de organizarea unei retrospective aniversare.

Deși operează cu obiecte desprinse din realitate pictura dumneavoastră are mult substrat filosofic. Din ea se degajă multă gîndire și sensibilitate. Cum se asociază aceste două componente?

— *Pictura constituie unul dintre domeniile cele mai complexe ale activității omenești. Aparent ea nu pretinde o filosofie prea complicată. Dar din momentul în care ne transpunem în condiția de a crea, în subconștientul nostru se naște întrebarea care să dea motivație gestului. Pentru ce această temă? La această întrebare gîndurile fug pînă la peșterile din Altamira. Ce s-a întîmplat acolo? Care a fost rostul acelor fresce? Era o școală pentru vînători, ceremonia preoților? ... Fără motiv nu există acțiune.*

Au existat momente de cumpănă în creația dumneavoastră?

— *Momente de cumpănă sînt foarte frecvente în viață. Decizia pretinde răspundere. Artistul are nevoie de voință dusă pînă la abnegație. Pentru un meseriaș care are un plan hotărît și timp necesar pentru rezolvarea lui succesul și venitul sînt sigure. În schimb, artistul visează. Plan, schiță pentru munca lui are ..., dar nu e nici un reper sau prototip pentru orientare. Atunci? Se bazează pe sentimente: mirare, iubire, la care se adaugă forța de exprimare.*

LETIȚIA MUNTEAN

O mare afluență de fete avea să se înregistreze în momentul înființării Școlii de Arte Frumoase din Cluj la sfîrșitul anului 1925. Printre candidatele care au promovat proba de admitere s-a numărat și Ana Letiția Muntean, înscrisă la cursul superior (cu durata de patru ani), întrucît dispunea de o diplomă echivalentă liceului. Timpul avea să-i confirme o dublă vocație: de pictor și pedagog.

Se născuse la Blaj în 7 februarie 1902. Tatăl, la început contabil, devine director la sucursala locală a băncii „Patria", iar mama era învățătoare. Toți cei patru copii au căpătat o educație aleasă, îmbrățișînd profesii diferite. Victor a devenit medic, conferențiar și întemeietor al secției de puericultură din cadrul Institutului clujean de Medicină, Viorica a profesat în administrație, iar Ersilia — după absolvirea Institutului de Muzică și Artă Dramatică — va pătrunde în trupa de actori a Teatrului Național din Cluj. Orientarea Letiției (în cerc intim i se spunea Titi) către artele frumoase avea să se întîmple cu întîrziere, scurgîndu-se șase ani de la terminarea Școlii Superioare de Comerț din Cluj (1919) și pătrunderea în atelierele unei academii de artă.

Încă din primii ani de studiu Letiția Muntean s-a impus atenției cercului profesoral, fiind selectată între bursierii care au efectuat practica de vară la Baia Mare. Problemele de limbaj plastic se limpezesc sub competenta îndrumare a profesorilor Catul Bogdan și Aurel Ciupe. Vara anului 1928 îi prilejuiește un fertil contact cu luminozitatea și pitorescul peisajului marin, fiind singurul cursant al școlii clujene care a primit bursă pentru Balcic. Prezentîndu-se la sesiunea specială din iunie 1929 va figura printre primii 11 absolvenți ai Școlii de Arte Frumoase din Cluj, alături de Margareta Chifor, Frederica Crenian, Alexandru Mohy, Rozalia Porst ș.a.

Dar dincolo de puternica implicare a Letiției Muntean în programul Școlii de Arte Frumoase, însușindu-și prețioase cunoștințe de natură artistică și didactică de la erudiții ei profesori, în viața sa intervine un amănunt extrem de important: prietenia cu Tasso Marchini, unul dintre elevii de excepție ai școlii clujene. Energia vizionară a acestui tînăr a stîrnit unanima venerație a celor din jur, profesori și colegi. De aceea, din 1929 Marchini va deveni adevăratul ei „maestru", intervenind decisiv asupra viziunii sale artistice. Aflată sub semnul acestei prietenii stimulative, pictează cu tot mai multă convingere, încît în primăvara anului 1930 realizase un număr important de pînze de o calitate ce încuraja expunerea lor publică. Atunci se asociază cu Tasso Marchini și sculptorul

Radu Pușcariu, deschizînd o expoziție de grup în sala Prefecturii din Cluj (27 aprilie—11 mai 1930).

Obținînd diploma de profesoară în 1930, caută o catedră de desen și caligrafie vacantă. Primul contact cu viața școlară îl are la Hunedoara, oferindu-i-se catedra de la școala profesională (1 septembrie 1930). Nu neglijează nici creația, lucrările sale depășind exigențele juriilor de la sinteza plastică ardeleană, Cluj (decembrie 1930) și Salonul oficial (aprilie 1931). După un an se transferă la Liceul de Fete din Sighetul Marmației, oraș pitoresc din nordul țării, unde se afla și Tasso Marchini, venit aici pentru a-și întrema sănătatea. Face cunoștință și cu pictorul maramureșean Traian Bilțiu-Dăncuș, profesor titular la liceul „Dragoș Vodă". În jurul celor trei pictori se infiripează un cerc de iubitori ai artei, în orele serii purtînd discuții prelungite pe diverse teme cu intelectualitatea locală, în centrul atenției situîndu-se bineînțeles imperativele artistice.

Cum din septembrie 1935 Marchini — forțat de manifestarea convulsivă a bolii — pleacă dincolo de fruntariile țării, internîndu-se la sanatoriul T.B.C. de la Arco di Trento, în nordul Italiei (unde și încetează din viață în 19 octombrie 1936), Tiți Muntean se mută cu catedra la Școala Normală din Șimleul Silvaniei, după ce în prealabil (1933—1935) profesase la Blaj. Din toamna anului 1938 va fi încadrată timp de zece ani la Liceul de Fete din Deva, pentru ca din septembrie 1948 să devină clujeancă. A predat mai întîi la Liceul Teoretic de Fete nr. 1 pînă în 1951, cînd este încadrată la Școala Medie de Artă Plastică, unde predă pînă la pensionare (în 1964) probleme de imprimeu și culoare. Din 1960 primește și ore de artă decorativă la secția de artă plastică a Institutului Pedagogic de 3 ani din Cluj, predînd patru ani prin cumul și alți patru ca titulară de normă didactică. Preocupată a furniza studenților noțiunile necesare unei riguroase specializări, se va documenta asiduu, redactînd cu toată temeinicia un curs „Noțiuni de artă decorativă și aplicată", extins la 330 pagini dactilografiate. Discutat în cîteva ședințe de catedră, cursul a stîrnit interesul și admirația colegilor, fiind propus pentru publicare.

De fapt, rigoarea, informația largă și capacitatea de a face asimilabile problemele specifice disciplinei printr-un limbaj clar și adecvat, plăcerea de a iniția și modela talentele, erau caracteristice ale personalității sale didactice. La toate școlile la care a profesat a lăsat o excelentă impresie, în arhivă păstrîndu-se mărturii revelatoare, înscrise în fișele de inspecție.

Paralel cu activitatea didactică Letiția Muntean a acordat o atenție deosebită și întregirii creației, stimulată și de compania pictorului Tasso Marchini. Efectul acestui stimul a durat pînă în 1939 după care urmează un hiatus de mai bine de un deceniu cînd a lucrat sporadic. Cu participarea la Salonul oficial din 1937 și expoziția „Astrei" la Cluj, în 1939, încheie — pînă în 1953 — seria prezențelor la manifestări artistice cu caracter public. Dar din 1955 consemnăm iarăși o puternică revenire în sfera creației originale, culegînd impresii din Maramureș, din zonele montane ale Apusenilor, din Cluj, Sălaj și din Deltă. Va fi prezentă anual în expozițiile regionale și județene ale filialei clujene, în expoziții de grup la Galeria Fondului Plastic din Piața Libertății nr. 14 din Cluj-Napoca, la sintezele aniversare ale Centrului artistic de la Baia Mare din anii 1966, 1971 și 1976, la Salonul de vară de la Covasna (1977), la

Bârsana, Bogdan Vodă în județul Maramureș (1974) și galeria „Filo“ din Cluj-Napoca (1976 și 1977).

Ajunsă la o vîrstă înaintată lucra fără preget, fiind mereu în peleri-naj, pentru a culege noi subiecte, sensibilitatea păstrîndu-și prospețimea și spontaneitatea. Voia parcă să recupereze momentele cînd, forțată de împrejurări, a neglijat creația. S-a stins surprinzător, ca urmare a unui stop cardiac întîmplat în 4 septembrie 1979 la Cluj-Napoca, lăsînd nefi-nalizate alte generoase proiecte.

Pictura Letiției Muntean desăvîrșită în ulei, tempera și acuarelă, cuprinde trei perioade distincte. Prima începe cu momentul instrucției la Școala de Arte Frumoase din Cluj și se extinde pînă în 1950, etapă aflată sub puternica înrîurire a viziunii lui Tasso Marchini. A doua se desfășoară între 1950—1965, iar ultima pînă la sfîrșitul vieții. Deși între etape există clare diferențieri stilistice, întreaga sa operă mărturisește cultul nestrămutat pentru reprezentarea figurativă, avînd ca suport con-vingerea că „adevărata pictură trebuie să scoată în evidență în mod ar-monios legătura dintre conținut și expresie“[1].

La absolvirea școlii de artă clujene, Letiția Muntean afirma virtuți imaginative și de colorit care încurajau speranțe asupra evoluției sale viitoare. Aspecte ale individualității artistice transpar convingător și din pînzele expuse în primăvara anului 1930 la sala Prefecturii din Cluj, cînd s-a asociat — cum aminteam anterior — cu T. Marchini și R. Puș-cariu. Între exponate figura și *Portretul lui Marchini,* compus simplu și clar, cu forme ample, determinate de fermitatea desenului și zonele uni-tare de culoare. Gama cromatică este reductivă, sobră, făcîndu-se apel la ocru, galben, cu treceri spre verzui și negru. Ochii cufundați în orbite sub sprîncenele tensionat arcuite, devin sugestive argumente ale unei deli-cate interiorizări. Prezentat și la Salonul oficial din 1931 tabloul a atras atenția și lui N. N. Tonitza care remarca: „Letiția Muntean expune un portret, construit cu inteligență și ținut într-o gamă simplă, gravă (dar totuși caldă). Unul din cele mai reușite portrete ale «Salonului» de anul acesta“[2].

Cei doi ani petrecuți la Sighet (1931—1933) au fost foarte prielnici creației, pictînd tot timpul sub înrîurirea lui Marchini. Va expune din nou la Salonul oficial din București (primăvara și toamna anului 1932), des-chizînd și o amplă expoziție de grup (cu Marchini și Pușcariu), tot în sala Prefecturii din Cluj (31 ianuarie—14 februarie 1932). Critica vremii considera că e vorba de o „nouă formă de pronunțare artistică“[3], recu-noscînd — implicit — modernitatea operelor semnate de tinerii expo-zanți. Cu lucrările neachiziționate la Cluj organizează o personală în sălile Palatului Cultural din Sighet (20—30 aprilie 1932), exponatele impunîndu-se prin „ritm de linie, pastă prețioasă, compoziție clară și bine susținută“[4].

Dacă o anume disciplină formală, care conferea rigoare gestului pic-tural, reprezenta efectul influenței lui Marchini, peisajele, portretele și

---

[1] Letiția Muntean, *Coloritul în arta decorativă* din cursul „Noțiuni de artă decorativă și aplicată“, manuscris dactilografiat 1962—63, arhiva familiei V. Că-pîlnean, Cluj-Napoca.

[2] N. N. Tonitza, *Salonul oficial VI*, în „Curentul“, București, 24 mai 1931.

[3] D. T., *Expoziții de artă plastică: Letiția Muntean, Tasso Marchini, Radu Pușcariu*, în „Patria“, Cluj, 13 februarie 1932.

[4] Traian Bilțiu Dăncuș, *Expoziția Letiția Muntean*, în „Graiul Maramureșu-lui“, Sighetul Marmației, 1 mai 1932.

naturile statice pictate la Blaj (1933—1935), Balcic (1935), Șimleul Silvaniei (1935—1938) și Deva (1938—1940) relevă incontestabile soluții individuale în transpunerea datelor lumii reale. Viziunea sa primește tot mai multă limpezime, afirmîndu-se în spiritul unui postimpresionism alcătuit din rigori constructive și vibrații lirice. Cel mai adesea motivele se precizau în spațiu prin elegante delimitări grafice, iar registrele de culoaloare erau alcătuite din densități de pastă, ce confereau formelor soliditate și vigoare. Lucrări aflate în colecții muzeale și particulare din Cluj-Napoca, Blaj, Sighet, Baia Mare, Deva și Timișoara definesc un univers spiritual specific, întemeiat pe calm, discreție și rafinament. Un *Peisaj urban* (1934), aflat într-o colecție particulară din Timișoara, cele de la Blaj și Balcic (1934—1935) o *Iarnă la Șimleu* (1937) și *Cetatea Devei* (1940) recomandă simț al spațiului și lejeritate în compunere, încît motivele apar ordonate sub semnul unei degajate desfășurări ritmice. Naturile statice cu flori și fructe (un exemplar de excepție a fost achiziționat recent de Muzeul de Artă din Cluj-Napoca) fac dovada unei suple etajări a registrelor, un duct linear trasat sigur și elegant mărginind și unificînd respirația tonurilor. Lumina se prefiră discret asupra formelor, încurajînd jocul vibrant al reflexelor. Pentru a accentua expresivitatea dozează inspirat contrastul tonal, îndeosebi fundalurile fiind alcătuite din pasaje dense, cu prețiozități de acord (în brun, verde și albastru) ce amintesc de strălucirea smalțurilor din ceramica noastră populară. Concepute în volume ample, portretele (*Ica* — 1936, *Autoportret* — 1937) subliniază vitalitate constructivă, manifestată în sfera unei monumentalități statice.

Din succinta enumerare a acestor trăsături de natură stilistică se poate constata capacitatea de afirmare a unei intonații particulare în ambianța realității plastice transilvane din epoca interbelică. Faptul a fost sesizat cu fină intuiție și de criticul francez Clément Morro, care-i redactează un edificator profil, cu valoare monografică, în paginile unei reviste parisiene (1937). După ce înșiră cu precizie elementele biografice (dublate de argumentul a patru reproduceri) în final definește originalitatea paletei și a sensibilității sale cromatice: „Culoarea este simplă, delicată, fără violențe inutile. Există o armonie în care predomină gama foarte nuanțată, foarte studiată, foarte divizată a griurilor, a ocrurilor și a verdelui. Un mare calm este nota dominantă. Acesta este semnul unei picturi fără stridențe, vibrînd ca o veritabilă simfonie. Trebuie recunoscut că o asemenea factură este destul de rară pe paleta artiștilor contemporani pentru a nu fi subliniată și lăudată fără rezerve“[5].

Dacă în anii petrecuți la Deva (interval în care s-au adăugat efectele triste ale conflagrației mondiale) a pictat sporadic, revenită în 1948 în orașul studenției sale, adică la Cluj, se lasă cuprinsă de un proaspăt impuls, în acest elevat mediu activînd pînă la sfîrșitul vieții. Cercul profesoral al Liceului de Artă cuprindea artiști cu personalitate, instruiți în academiile de artă din Cluj (V. Fulicea, Constantin Dinu Ilea, Coriolan Munteanu, ultimul făcînd și doi ani la Iași) sau București (Anton Lazăr, Ion Mitrea, Nistor Moțu).

Lucrările pictate de Letiția Muntean în jurul anului 1950 asociau tensiunea liniei (marcînd conture angulare) cu sobrietatea gamei cro-

---

[5] Clément Morro, *Letiția Muntean*, în „La revue moderne ilustrée des arts et de la vie“ („Revista modernă ilustrată a artelor și vieții“), Paris, an. 37, nr. 22, 30 noiembrie 1937, p. 16.

matice, care încă păstra respect unei delicate nuanțări (a se vedea seria de *autoportrete* din colecția V. Căpîlnean, Cluj-Napoca). Din 1955 încep însă evadările din mediul urban către altitudinea reconfortantă din preajma Munților Vlădesei. Monumentalitatea formelor de relief și prospețimea vegetației va determina o radicală schimbare de accent în planul limbajului. În locul stingerilor tonale cu rafinate nuanțări și reflexe, apar viguroase împăstări iscate spontan. Tușele dispuse paralel sînt substituite de pasaje dense de culoare unitară, în dominante de verde și brun-violaceu. Uneori pigmentul este distribuit cu șpaclul, încît formele primesc consistență și soliditate.

Confruntată cu imensitatea spațiului montan, imaginația pictoriței s-a aflat într-o permanentă incitare, sintetizînd diversificat ritmica argumentelor naturale. Uneori apela la viziunea panoramică, animînd suprafața cu siluete svelte de case rustice (vetre de străveche și perenă civilizație românească), împlîntate în generosul covor de verde al colinelor în nesfîrșite și muzicale repetiții *(Gospodărie țărănească la Rogojel* — 1956, *La poalele Vlădesei* — 1956, *Peisaj de munte* — 1957, *Dealuri la Stana* — 1960, etc.). Alteori considera demn de interes să ne ofere spre contemplare vibrația intimă a unei gospodării țărănești, a unui inedit și plin de farmec colț de natură și de aceea concepea imaginea în spiritul unei viziuni în suprafață, creînd prim-planuri de o remarcabilă picturalitate. Văzute de jos motivele erau dispuse în registre abil etajate, încît natura apărea monumentalizată (*Înserare,* expusă la regionala clujeană din 1957, *Peisaj însorit* — 1957, *Case la Stana* — 1960 ș.a.).

Această fază de profundă afirmare a vitalității cromatice, cînd resursele lirice ale sensibilității cunosc împliniri integrate tradiției autohtone, se extinde pînă în jurul anului 1965. Este faza unui cromatism plin de prospețime, mobilitatea tușelor determinînd o topire a concretului într-o vibrație, efect al înnobilării sale prin spirit. Un revelator exemplu îl constituie și *Peisajul* (1961) din patrimoniul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, menținut într-o simfonică armonizare de verde, cu vagi interpătrunderi de brun (trunchiurile stilizate ale copacilor) și sonoritatea diafană a unei orizontale de galben din prim plan. Factura lapidară, sintetică a expresiei, atingînd maximum de acuratețe și muzicalitate este ilustrată și de *Crizanteme albe* și *Flori mov* — 1962 din colecția familiei Dan Muntean din Cluj-Napoca, elementele asociate în imagine fiind supuse unei orchestrații unificatoare, alcătuită din intonații calde, intime.

Obișnuită cu peregrinările, efectuate îndeosebi în perioada vacanțelor estivale, Letiția Muntean își completează cu frenezie jurnalul notațiilor. Alături de imagini desăvîrșite în contact cu spațiul transilvan (concomitent cu Apusenii frecventează destul de des și Maramureșul), de o inefabilă poezie apar și impresiile culese, contemplînd localități și monumente din Moldova ori sub incidența climatului mirific al Deltei. Dată fiind durata scurtă a documentării și caracterul alert al notației sub aspect tehnic prioritate au acuarela și guașa, așternute pe carton și hîrtie, purtate în mape. Lucrînd rapid, cu dinamice și luminoase revărsări coloristice, sub raport stilistic vom înregistra o aerare a suprafețelor și o intensificare a caracterului decorativ. Stăpînirea cu virtuozitate a modalităților tehnice va determina inevitabil o amplificare a operei și cu lucrări fugare, care-și păstrează doar interesul documentar. Nu lipsesc însă soluționările aprofundate, uneori transpunînd în ulei eboșele tratate inițial în acuarelă. De aceea, opera va spori cu aspecte urbane din Cluj sau naturi statice cu flori și fructe, tușe frînte, dispuse paralel ori

mătăsuite în diafane degradeuri sub incidența luminii, recomandînd subtilități de acord și simțire *(Nunta Zamfirei* — 1966, *Peisaj de primăvară* — 1967, *Crizanteme* — 1965 și *În Deltă* din patrimoniul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, *Cartierul Grigorescu din Cluj* — 1971, *Peisaj din Bârsana* — 1974, *Strînsul fînului* — 1978 ș.a.).

Preocupările de natură didactică i-au implicat existența și-n sfera artei decorative. O excelentă pregătire teoretică i-a facilitat aprofundarea problemelor specifice, din curiozitate proiectînd sau finalizînd unele lucrări de artă decorativă. Astfel, în colecția inginerului clujean Ion Ungureșan se află o piesă de excepție, o tapiserie reprezentînd o *Meditație*, executată în mătase, în manieră de Smirna. Impresionează aici sintetismul liniilor, stilizînd ingenios formele, suplu aplatizate, alături de discreta muzicalitate a tonurilor, cu registre catifelate de galben pal, bleu marin și bleu ciel.

*
* *

V-aș ruga să evocați momentele de început ale creației[6].

— *Elementele de bază ale specialității le-am învățat de la distinșii profesori ai Școlii de Arte Frumoase din Cluj: Catul Bogdan și Aurel Ciupe (probleme de desen și culoare) și Anastase Demian (arta decorativă). Însă capacitatea de a materializa gîndurile și trăirile prin intermediul culorii am deprins-o îndeosebi în compania acelui spirit vizionar, atît de influent în epocă: Tasso Marchini.*

În ce mod s-a reflectat înrîurirea lui Marchini?

— *Spirit lucid și armonios, Marchini poseda încă din studenție o mare putere de selecție, simplificînd și limpezind haosul impresiilor perceptive. De la el am învățat un lucru esențial: să depășesc aparențele naturii. Considerat un proces conștient actul creației avea să însemne și pentru mine o permanentă strădanie de a face concordante problemele de conținut și cele de natură formală.*

Încercați o definire a idealului artistic.

— *Idealul artistic al epocii noastre rămîne participarea la progres prin influențarea conștiințelor umane cu ajutorul artei care-și propune formarea omului generos, capabil de jertfă și sensibil la frumos. Vibrația artistului trebuie să se comunice și celui care receptează opera. Orice experiență dacă nu se înscrie în sfera comunicării sensibile se situează în afara artei autentice, indiferent de măiestria mjloacelor de exprimare.*

Care ar fi trăsăturile definitorii ale creației dumneavoastră?

— *Preocupările mele picturale au abordat de preferință trei genuri: peisajul, portretul și natura statică. În toate am realizat volum mare de lucrări, cca. 800 în acuarelă, guașă, tempera și ulei, apreciate de colegi, public și critica de specialitate. Cele mai multe sînt din domeniul peisajului prin care am simțit nevoia să transpun particulara frumusețe a spațiului românesc.*

---

[6] Dialog purtat în ianuarie 1977 cînd artista pregătea o nouă expoziție la galeria Filo" din Cluj-Napoca.

ION VLASIU

Impresionantă prin plurivalența manifestărilor ei multiple (întrucît s-a împlinit în tirplă ipostază: de sculptor, pictor și scriitor), opera lui Ion Vlasiu se constituie într-un capitol de referință al culturii românești. Substanța spiritului său proteic avea să fie de amplă dimensiune și puternică rezistență din moment ce a reușit să triumfe în disputa aprigă cu vitregiile a numeroase opreliști.

Sorții i-au fost potrivnici chiar din copilărie. Nu avea decît șase ani (se născuse în 6 mai 1908 la Lechința de Mureș) cînd își vede pentru ultima oară tatăl, care avea să fie răpus pe cîmpul de luptă din Galiția. La zece ani rămîne orfan și de mamă, fiind luat în grijă de bunici, familia Vasile Ștef din Ogra, sat situat la 15 km de Ludus, unde-și termină școala primară (în 1920). Simțind dificultatea întreținerii sale, se gîndește la o specializare rapidă (fără mari cheltuieli de școlarizare), care să-i asigure o angajare și prin ea existența. De aceea, se înscrie la Școala de Arte și Meserii din Tg. Mureș (în 1921), specialitatea tîmplărie, absolvind-o în 1926. Avea 19 ani cînd este angajat tîmplar la atelierele principale ale C.F.R.-ului din Cluj, pentru ca un an mai tîrziu (adică în 1928) să-l întîlnim frecventînd atelierul lui Ladea din cadrul Școlii de Arte Frumoase. Inventiv și laborios, lucrează intens, căutînd cu ardoare soluții proprii. Cele patru lucrări prezentate la expoziția de sfîrșit de an a școlii (iunie 1929) sînt bine apreciate, numărîndu-se printre premiați (Premiul I în valoare de 1.000 lei)[1].

A cîștigat și simpatia profesorului Alexandru Popp, directorul Școlii clujene de Arte Frumoase, care-l trimite să-i susțină adesea orele de desen la Școala Comercială de Băieți, iar în vara anului 1929 îl ia cu el la Deva pentru a-l ajuta la decorarea unei biserici cu pictură murală. Dar după doi ani de frecvență va fi incorporat. Revine la Școala de Arte Frumoase, în octombrie 1931, pentru ca trei luni mai tîrziu să i se interzică accesul în ateliere întrucît nu achitase taxele. Și tentativa de a-și continua studiile la Academia de Arte Frumoase din București eșuează, văzîndu-se nevoit a-și desăvîrși singur vocația. În aceste condiții, nu este de mirare că într-un interviu acordat revistei „Astra", cu ocazia unui moment aniversar, în iunie 1983, să se considere „autodidact": „Cele mai simple probleme legate de procesul de creație, ca și cele mai

[1] Arhiva Școlii de Arte Frumoase din Cluj, dosar 4, an. școlar 1928/1929, Liceul de artă, Timișoara.

complexe le-am înțeles ca autodidact, nu în strictul sens teoretic. Cultura eu o înțeleg în felul meu“[2].

Cum afirmam și la început, dispunea de multiple resurse. Ca dovadă, în 1930, va debuta cu o poezie în revista „O lume nouă“, peste doi ani va publica proză în revista „Hyperion“, pentru ca în 1933 să facă parte dintre fondatorii revistei literare de avangardă „Herald“ (care va sucomba după un număr, din rațiuni financiare). Va redacta și cronici plastice pentru ziarele „Patria“, „Națiunea“, semnate Lukian Vlasiu (în intervalul 1932—1934), pledînd cu fervoare pentru mai ferma integrare a valorilor transilvănene în circuitul cunoașterii, pe plan național. Își trăia ardent condiția spirituală (fără a cunoaște tihna existenței în absența unei slujbe), asociindu-se în gînd și faptă cu energii tinere, de real talent și mari promisiuni: Teofil Bugnariu, Ion Th. Ilea, Eduard Mezincescu, Eduard Pamfil, Emil Giurgiuca, Miron Radu Paraschivescu, Grigore Popa, Mihai Beniuc, Olga Caba, Eugen Gâscă ș.a.

În primăvara anului 1932 se reîntoarce la Ogra, după o dureroasă experiență bucureșteană, unde îndurase cîteva luni mult frig și foame. Slăbise atît de mult că abia fu recunoscut în sat. Dar generozitatea bunicilor, aerul curat și scăldatul în Mureș îi redau încrederea în viață. Și-atunci se apucă serios de cioplit (în piatră și lemn), desăvîrșind forme curioase pentru localnici: cînd rotunjite, cînd dure, colțuroase. Privindu-le, observă că unele „semănau cu ale maestrului“ său Ladea, cele „cioplite în fețe“, cu muchii ritmice, drept care caută să le netezească. Voind să dea o motivație „moșului său“, supărat că nepotul se ocupă cu acest „meșteșug drăcesc“, care se abătea de la practica obișnuită în lumea satului, încearcă să-l convingă că „prin liniile și formele“ unei sculpturi „ajunge viața la noi [. . .]. Trebuie să pui în piatră suflet, inimă și gînd“[3].

La insistențele moșului de a-i elibera stupina de acele „făpturi păgîne“ (vreo zece sculpturi în piatră și tot atîtea în lemn) le duce la Tg. Mureș, unde organizează o primă expoziție personală, într-un magazin de mobile. Era prima expoziție de acest gen în oraș. Se alege doar cu succes moral. „Spiritul modern“ și „îndrăzneala“ vor fi remarcate de pictorul Aurel Ciupe, custodele pinacotecii din oraș, iar fostul său profesor de la Școala de arte și meserii, Isaia Cimpoca, îl îndeamnă să se țină „de sculptură. E o artă în care sufletul omenesc se oglindește în adîncime. Și avem atîți de puțini sculptori care cioplesc“[4]. Beneficiază și de trei comentarii în presă, cronicarul de la „Societatea de mîine“ considerînd că „sculptura nouă — așa cum o cere timpul și evoluția spiritului — și-a găsit un nou interpret [. . .]. Volumul eliberat de influențe pînă la puritate este îmbinat de un monumentalism impresionant [. . .]. Sufletescul lucrărilor sale“ se află „într-o completă armonie cu realizarea plastică, dînd totuși întîietate acestuia din urmă“[5].

Simțindu-se înțeles de cei dispuși să accepte și să susțină condiția împlinirii unui destin uman prin artă, lucrează asiduu, organizînd noi expoziții: la Cluj și București (1933), Timișoara (1934, în cadrul expoziției jubiliare a Școlii de Arte Frumoase), din nou la Cluj și București (1935—

---

[2] Nicolae Băciuț, *Cu Ion Vlasiu la 75 de ani*, în „Vatra“, Tg. Mureș, iunie 1983, p. 9.

[3] Ion Vlasiu, *Drum spre oameni*, vol. I, București, 1970, p. 398.

[4] *Ibidem.*

[5] Vasile Stancu, *Expoziția Lukian Vlasiu, Tg. Mureș*, în „Societatea de mîine“, Cluj, septembrie—octombrie 1932, p. 186.

1936). Sculpturile sale în lemn și piatră, completate uneori cu desene colorate, tot mai închegate și expresive, conving contemporanii de existența unui „specific Vlasiu“, a cărui artă „cunoaște o continuă impregnare vitală“[6]. Teofil Bugnariu îl considera „un poet al pietrii și lemnului“ care a reușit să smulgă „tragicului existenței“, „un strigăt, un suspin, o tînguire, surprinse în linia unei fețe, în încordarea unui trup, în necuprinsul unei priviri“. Sînt amintite și cîteva lucrări: *Maternitate, Horea, Țăran, Amor, Pan*, „realizări de maturitate artistică“[7]. Sensibil și obiectiv, V. Beneș sesiza în expoziția lui Vlasiu din primăvara anului 1935, afirmarea a două tendințe: „una tinzînd spre un anume romantism al formelor, în sensul unei interpretări și cealaltă către o latură decorativ elementară“[8]. În sfîrșit, Miron Radu Paraschivescu aprecia că sculptura lui Vlasiu este „de o noutate și o forță încă necunoscută“ în măsură „să revoluționeze concepțiile“ în acest domeniu. „Piatra, marmura și lemnul capătă în interpretarea pe care artistul i-o acordă un sens de continuă devenire organică, încadrîndu-se unui ritm de permanentă evoluție, de dinamică interioară. Echilibrul sculpturii lui Vlasiu e rezultanta acestui element ritmic, deci opus tuturor concepțiilor statice [. . .]. Forma capătă astfel proporțiile unei nebănuite, unei organice creșteri“[9].

Cu toată puternica sa afirmare în cîmpul cunoașterii publice, lui Ion Vlasiu nu-i surîd ofertele. Trăiește tot nesigur, redactînd cronici plastice pentru ziarul „Facla“ din București, iar în vara anului 1936 execută un iconostas la Moiseni, în Țara Oașului, asociindu-se acțiunilor desfășurate de Institutul român de sub conducerea profesorului Dimitrie Gusti. Voindu-se util în plan social, își pune la dispoziție talentul, experiența și atelierul din Cluj, pentru îndrumarea celor interesați să se inițieze în sculptură, întrucît observase că în absența Școlii de Arte Frumoase se instaurase „o stare de spirit favorabilă diletantismului“[10]. Cu prea puțini cursanți (între cei care aveau să se afirme figurînd Carol Pleșa), acțiunea falimentează în primăvara anului 1937. După ce face o călătorie de studii la Budapesta, Praga și Belgrad, dă curs solicitării poetului Emil Giurgiuca și cioplește în piatră monumentul-funerar al poetului *George Boldea* din cimitirul comunei Marcheașa, județul Tîrnava Mare. Tot din inițiativă particulară, la comanda lui Horea Teculescu, director al liceului din Sighișoara, modelează busturile lui *Zaharia Boiu, Ilarie Chendi* și *Nicolae Filipescu,* la care adaugă doi ani mai tîrziu pe cele ale lui *Eminescu* și *Octavian Goga.*

Dorința de cunoaștere și confruntare spirituală îl convinge ca în octombrie 1937 să ia calea Parisului, poposind în prealabil la Belgrad, Zagreb, Veneția și Milano. Își verifică disponibilitățile expunînd trei sculpturi în lemn la Expoziția internațională de la „Galerie contemporaine“ — Paris, în aprilie 1938 organizează la aceeași galerie o expoziție personală cu uleiuri, acuarele și desene, pentru ca în iunie să participe cu

---

[6] Serge Darva (Eduard Pamfil), *Expoziția Vlasiu,* în „Gând românesc“, Cluj, mai—iunie 1935.

[7] Teofil Bugnariu, *Expoziția sculptorului Ion Vlasiu,* în „Patria“, Cluj, 29 mai 1935.

[8] V. Beneș, *Expoziția de sculptură Ion Vlasiu,* în „Națiunea“, Cluj, 25 mai 1935, p. 2.

[9] Miron Radu Paraschivescu, *Expoziția Ion Vlasiu și Eugen Gâscă,* în „Dimineața“, București, 9 ianuarie 1936, p. 9.

[10] Utopius (Horea Stanca), *Arta sculpturală în Ardeal. O convorbire cu sculptorul Ion Vlasiu,* în „Națiunea Română“, Cluj, 25 decembrie 1936, p. 6.

o sculptură în piatră și trei tablouri la „Salon de Tuilleries". Într-o confesiune tîrzie va considera anul petrecut la Paris „... etapa de început. Acolo am înțeles mai bine curentele de avangardă și am putut să mă situez la distanța necesară. Acolo mi-am dat seama că există un spațiu românesc necunoscut lumii, că deși mi se părea prea simplu, naiv, arhaic, conținea chiar alfabetul nostru de forme estetice, nu numai original, dar și foarte sugestiv ca problematică. În atelierul lui Brâncuși conștiința mea a primit noi impulsuri"[11].

La Paris, cuprins de chemări nostalgice, scrie romanul autobiografic „Am plecat din sat", publicat la editura „Miron Negru" din Sighișoara (decembrie, 1938), premiat de Academia Română în anul următor. Din noiembrie 1938 este numit profesor de artă decorativă la Academia de Arte Frumoase din Timișoara, întrerupîndu-și activitatea în iunie 1939, în urma restrîngerii profilului Academiei, prin desființarea secției pedagogice. În mai 1939 se căsătorește cu Marina Lupaș (profesoară de istorie), iar patru ani mai tîrziu se naște Ioana, singurul copil, care va deveni istoric de artă. Participă la sinteza plastică ardeleană organizată sub auspicile „Astrei" la Cluj (1939), conferindu-i-se premiul al II-lea la sculptură.

Stabilit la București din toamna anului 1940, participă la toate Saloanele oficiale, organizează ample expoziții personale de pictură și sculptură (în anii 1942—1944, la sala „Dalles" și „Ateneul Român"), fiind distins cu Premiul „Anastase Simu" — pentru sculptură (1942). Publică pe cont propriu a doua carte de proză „Poveste cu năluci" (1941), iar în 1942 este numit inspector al muzeelor din Transilvania. Continuă cu asiduitate și activitatea de cronicar plastic, publicînd în „Acțiunea", „Țara noastră", „Dacia", „Fapta", „Ardealul". Asupra artei sale se pronunță condeie dintre cele mai prestigioase, particularizîndu-i intonația în ambianța realității plastice românești. Take Soroceanu îi remarcă „îndrăzneala în concepție", catalogîndu-i sculptura „expresionistă"[12]. Și Tudor Vianu rămîne frapat de „puternicele și expresivele modelaje în care recunoaștem ceva din energia și dîrzenia caracterului ardelenesc"[13]. Spațiul nu ne îngăduie să inserăm alte pătrunzătoare considerații lansate de V. Beneș, G. Oprescu, M. R. Paraschivescu, Emil Giurgiuca, N. Argintescu-Amza, rezumîndu-ne a cita din observațiile lui Petru Comarnescu asupra picturii lui Vlasiu: „Pe linia tradiției, Ion Vlasiu caută în anii din urmă, străluciri de colorit viu, vegetal, mirosind a codru, pămînt și cîmpie, dar și o decorativitate de savantă desfășurare. Știință redusă la puternice imagini elementare, la încîntătoare apariții stilizate, la primitive vibrații. Oamenii satului, florile, peisajul sînt temele acestor compoziții transparente și vii, gingașe și puternice în elementul lor"[14].

Se știe că anii care au urmat momentului eliberator de la 23 August 1944 au fost ani de puternic avînt revoluționar. Vlasiu se va integra exigent în freamătul acelor radicale mutații social-economice și culturale. Expoziția personală deschisă la galeriile Fondului Plastic din București (1957, sculptură, pictură) îl readuce în centrul unui firesc interes

---

[11] Vezi nota 2.

[12] Take Soroceanu, *Expoziții*, în „Citadela", București, 22 februarie 1942.

[13] Tudor Vianu, *Ion Vlasiu*, în „Revista Română", București, ianuarie—martie 1942.

[14] Petru Comarnescu, *Stilizările de artă populară ale lui Ion Vlasiu*, în „Viața", București, 15 ianuarie 1944.

public. Cu acea ocazie Ion Frunzetti observa că la „sculptură [...] limbajul este esențialmente plastic", iar printr-o „stilizare expresivă" se orientează „spre o pictură de idei"[15]. Pe de altă parte, Petru Comarnescu nota că „Vlasiu se îndreaptă către o artă de sinteză în care se contopesc învățămintele și contactul cu arta veche, laolaltă cu simțămintele și viziunile contemporane"[16].

Nu neglijează nici problema scrisului, completîndu-și romanul autobiografic cu „Drum spre oameni", volumul II (publicat în 1961) și „O singură iubire", volumul III (1965). Scrie și i se tipărește literatură pentru copii: „Puiul de veveriță" (1967), „Ghicitori" (1973) și „Lumea poveștilor" (1976), publicînd și patru volume dintr-un tulburător jurnal, primele trei apărute la Editura Dacia din Cluj-Napoca (1970, 1971 și 1973) sub titlul „În spațiu și timp", iar ultimul „Cartea de toate zilele unui an", apărut la aceeași editură, în 1984.

Timbrul modern și original al operei, elevația spiritului și ținuta sobră a omului, îl recomandă între personalitățile culturale ale epocii, fiind numit în 1963 redactor șef al revistei „Arta", publicație lunară a Uniunii Artiștilor Plastici, pentru ca un an mai tîrziu să i se confere titlul de „Artist emerit". În 1971 este distins cu Ordinul Meritul Cultural, clasa I-a, iar în 1983 cu Ordinul Muncii, clasa II-a.

Unei opere animată de simț constructiv și sinteză formală i se integrează treptat tot mai complexe lucrări de artă monumentală. Mai întîi este plasată în Grădina Icoanei din București o *Maternitate* (1956), apoi grupul statuar *Iubire* (piatră, 1962, în parcul Floreasca), iar în 1971 *Ion Creangă* (piatră, în parcul Herăstrău). Abia în 1974 finalizează în spațiul transilvan (căruia i-a rămas credincios întreaga viață întrucît de aici și-a extras substanța esențială a inspirației) amplul monument *Horea, Cloșca și Crișan* (piatră și bronz, Cluj-Napoca). Un proiect pentru un *Stîlp al lui Horea* îi era limpede încă din 1944, conceput ca o coloană a neamului românesc, avînd 20 m înălțime, pe o bază de 3 m, cu 3 fețe, pe care erau așezați cei trei martiri, iar de jur-împrejur pe un brîu de 4 m figurau scene din răscoală. Cu o machetă a monumentului participă împreună cu Gheza Vida la un concurs, organizat în 1958. În sfîrșit, în 1975 se inaugurează la Blaj un impresionant *Monument al Libertății și Unirii* (piatră și bronz), în 1976 se dezvelește monumentul *Aurel Vlaicu* la aeroportul din Tg. Mureș, în 1980 monumentul *1907* la Băilești, județul Dolj, iar în 1983 monumentul *Ion Creangă* la Piatra-Neamț.

Integrată în expoziții colective bucureștene, în sinteze de artă românească itinerate peste hotare (culminînd cu participarea la Bienala de la Veneția — 1976), la care se adaugă semnificative retrospective (București — 1967, sculptură-pictură; Varșovia, Tg. Mureș, Brașov — 1977, pictură; București — 1978, pictură; Pireu—Grecia — 1979, pictură; Tg. Mureș — sculptură-pictură) și, în sfîrșit, acea impresionantă asociere în spațiul generos al sălilor „Dalles" din capitală a 174 lucrări de sculptură, 195 de pictură și 150 desene în tuș, cărbune, creioane colorate, în 1984, opera lui Ion Vlasiu s-a impus durabil în conștiința timpului „la piscuri fundamental grăitoare"[17], mărturie de ingeniozitate, vitalitate și mobilitate spirituală.

---

[15] Ion Frunzetti, *Ion Vlasiu*, în „Steaua", Cluj, septembrie 1957.
[16] Petru Comarnescu, *Ion Vlasiu*, în „Contemporanul", București, 14 mai 1957.
[17] Al. Căprariu, *Vlasiu într-un crochiu*, în „Tribuna", Cluj-Napoca, 22 martie 1984.

Ion Vlasiu se consideră îndeosebi sculptor, ipostază în care de fapt, s-a și impus mai întîi atenției publice. Tulburătoarea invocare a trecutului istoric românesc prin eternizarea unor chipuri reprezentative, reliefarea unor aspecte edificatoare ale realității noastre rustice care dau fizionomie și substanță unei civilizații ancestrale, alături de incisivitatea cu care au fost transpuse stări ale umanului de o largă generalitate, reprezintă direcțiile fundamentale ale unui vast repertoriu artistic, îmbrățișat și desăvîrșit cu inspirație, trăire autentică, rigoare și prinos de sensibilitate.

O caracteristică ardență a firii s-a repercutat inevitabil asupra limbajului care — în fervoarea căutării unor cît mai adecvate soluții de exprimare — a cunoscut o permanentă neliniște și modificare. În concordanță cu specificitatea subiectului abordat și a materialului în care urma să fie transpus avea să fie și aspectul soluției formale utilizate. De aceea, opera va înregistra o definitorie și continuă orientare către freamătul unei tensiuni dusă pînă în pragul dramaticului. O relevă și cele scrise de un cronicar, încă din 1936, care vizitîndu-i expoziția de la sala „Mozart“ din capitală, nota: „Sculptorul Vlasiu se prezintă într-o formă de neașteptată îndrăzneală și cu o manieră surprinzător de modernă. Un *Cloșca* așa de uman cioplit în lemn nu se vede oricînd“[18].

Dintre sculptorii de obîrșie transilvană doar Gheza Vida a valorificat cu similară forță și individualitate valențele expresive ale lemnului ca Ion Vlasiu. Receptiv și sensibil, el va constata că există „o inteligență plastică a naturii“ și de aceea a căutat să creeze în spiritul ei. Și-atunci, prin fina polisare a materialului au reieșit acele forme mlădioase, desfășurîndu-se în spațiu prin rotunjimi de o plăcută euritmie: *Tristia, Eva, Himeră, Dans, Tors,* ș.a. Altădată, pornind de la dramatica învolburare a materiei în jurul unor scorburi sau noduri, a conceput acele impresionante *Stihii ale trecutului,* imaginînd figuri care-i marcaseră puternic ființa în copilărie: *Vrăjitoare, Bocitoare, Ursitoare.* Mai tîrziu, amintindu-și de acele *duhuri* care se mai păstrau în străfundurile memoriei colective a satului: *Ielele,* preocupat de a celebra datini, obiceiuri, fapte pilduitoare înscrise în tradiția poporului său, conferă formelor ipostaze de un elocvent sintetism, rezumînd convingător semnificative simboluri: *Semn de hotar, Stîlp cu drapele dacice, În veșnicie, Sufletul nemuritor, Recoltă, Mirele și mireasa, În prietenie, În dragoste* etc. În sfera acestor reprezentări simbolice se înscrie și dramatica imaginare a *Stihiilor războiului* (expusă și la Bienala de la Veneția, 1976), cu stranii apariții de semne și figuri apocaliptice, al căror strigăt stigmatizează intențiile forțelor oarbe, inconștiente.

Tot în structura nobilă a lemnului au fost inserate chipurile unor mari personalități: *Deceneu, Socrate, Homer, Horea, Cloșca și Crișan* (aceasta în multiple variante), *Luchian, Brâncuși* sau figuri din mitologie: *Adam și Eva, Orfeu, Profet, Faun.* De o simplă și pătrunzătoare expresivitate sînt și lucrările care fixează simbolic în eternitatea timpului chipul unei *Mirese, Fete din Oaș, Muză din Bistra I—IV, Tragediană.*

În lucrările realizate în lemn Vlasiu se manifestă în spiritul unei autentice și seculare tradiții românești, învățînd să fie direct și simplu (fie că ordonează ritmic ferma geometrizare a volumelor, fie că mîngîie și polisează cu delicatețe suprafața formelor). Dar atunci cînd folosește

---

[18] C. Nicolescu, *Cronica plastică: Horea și Cloșca — sculptură,* în „Românul“, București, 13 ianuarie 1936.

ca material piatra și marmura factura limbajului cunoaște o altă desfășurare. Îndeosebi în marmură preferă netezimile, trecerile fine și treptate de la un plan la altul, încît lumina se prefiră domol asupra formelor, dominant fiind aici freamătul unei discrete vibrații lirice *(Mireasa, Solveyg, Poezia, Maternitate, Muză, Omagiu soției mele, Nora, Chip de fată, Actriță* etc.). În lucrările cioplite în piatră desghiocarea elementelor fizionomice se efectuează mai prompt, cu unele adînciturі și geometrizări, dar și aici se desprinde sugerarea simplificată a datelor caracteristice. Un simț al stilizărilor simple, elementare, esențializează respirația motivelor. Mai evident decît în alte tehnici aici se afirmă mai pronunțat un aspect arhaic al formei, în acord cu perenitatea aspectelor imuabile ale naturii și vieții: *Masca geniului, Maternitate, Michelangelo, Masa haiducului* și ea prezentă la Bienala de la Veneția 1976, *Iubire, Știma locului, Somnul țăranilor, Decebal, Mirabila sămînță, În spațiu și timp.*

Neîndoielnic, zvîcnetul exploziv al cioplirii se afla în consonanță cu trăsătura cea mai caracteristică a temperamentului: ardența, starea tensională eruptivă. Dar acestui spirit neliniștit și proteic nu i-au lipsit și clipele de solemnă meditație, de tandrețe și reverie. Și-atunci, a apelat la rezonanța gravă a lutului — modelînd cu sensibilitate și căldură — chipurile lui *Decebal, Horea, Cloșca și Crișan, Simion Balint, Bărnuțiu, Alecsandri, Avram Iancu, Eminescu, Creangă, Coșbuc, Sadoveanu, Octavian Goga, Blaga, Bunicul, Mama și tata, Ioana mică, Studentă* sau concepînd cîteva compoziții transpuse monumental: *Iubire, Maternitate, 1907, Pace*. Lucrările modelate în lut (mare majoritate transpuse în bronz și pătrunse în numeroase colecții muzeale) mărturisesc reala capacitate a sculptorului de a imortaliza diferențiat fizionomii și caractere. Aici, în genere, pare mai supus soluțiilor perpetuate prin tradiție, manifestînd posibile afinități cu stilul lui Paciurea, Bourdelle sau Ladea. Dar cînd Vlasiu pregătea o machetă pentru vreo lucrare ce urma a-și afla o finalizare la proporții monumentale (destinată spațiului natural), atunci apăreau acele stilizări, acele elemente de rigoare și constructivitate, de fermitate și măreție, care-i individualizează viziunea și stilul în ambianța statuarei românești (amintim aici de machetele pentru *Horea, Cloșca și Crișan, Maternitate, Iubire, Ion Creangă, Monumentul Libertății și Unirii de la Blaj, Pace).*

Numeroasă și variată este și zestrea de lucrări pictate, desăvîrșite și ele în virtutea acelorași profunde elanuri spirituale și în temeiul unor solide și evoluate principii estetice. Cunoaștem că o asemenea îndeletnicire devine o preocupare curentă abia în timpul popasului parisian, acolo lipsindu-i materialele și condițiile impuse de sculptură. Din lectura unei cronici inserate în presa franceză aflăm că a expus la „Galerie contemporaine“ lucrări diverse, „dar toate exprimînd aceeași bogăție de tonuri și delicatețe a concepției. Flori prețioase, peisaje parisiene, un nud rezolvat în juste valori ne încîntă privirile. Sîntem fascinați de o *Coborîre de pe cruce,* de-o mare sinceritate. Acuarelele și desenele confirmă, de asemenea, talentul personal al lui Vlasiu“[19].

Revenit acasă, Vlasiu începe să picteze consecvent lucrări inspirate din eposul și ethosul românesc. Prin ferme și logice delimitări lineare, amintind de stilizările xilogravurilor populare și prin nervoase împăstări, într-o gamă de o nobilă sobrietate „aduce în artă satul ardelenesc,

---

[19] Jane de Reynière, *L'exposition Ion Vlasiu* (Expoziția Ion Vlasiu), în „Génie français“, Paris, mai 1938.

pe care-l înțelege dincolo de aparențe, prin tot ce i-a sădit el în suflet pe cale ancestrală"[20].

Pînzele pictate în anii '50 sînt tratate în pronunțate densități de pastă (încă sobre ca aspect), dispuse în registre ample de culoare unitară. Apelează adesea la șpaclu și de aceea formele capătă o solidă materialitate, afirmîndu-și cu vigoare monumentalitatea (spre exemplu *Roata olarului*, *Artă populară*, *Lăutul*, *Marina*, *Eminescu*, *Arghezi*, *Sadoveanu*, *Bunicul din Ogra* ș.a.).

De mai bine de două decenii cîmpul reprezentării picturale s-a aerat, apelînd frecvent la frăgezimi de ton de o sărbătorească luminozitate și strălucire. Factura precipitată a temperamentului va imprima pensulației o tempestuoasă desfășurare, prin înflăcărate atingeri și suprapuneri tonale obținîndu-se suprafețe de-o fascinantă vibrație. Neîndoielnic, Vlasiu posedă acea rară vocație de a spiritualiza forma, de a face dintr-un motiv chintesența unui argument privind perenitatea naturii sau a eternului uman. În locul reprezentării cu iz narativ și anecdotic, preferă ipostazierea unor chipuri care devin expresive *măști ale geniului* (flăcări nestinse ale universului!), martiri ai luptei de emancipare socială și națională sanctificați în memoria colectivă *(Dromichete, regele regilor, Mihai Viteazul și Avram Iancu, Horea, Cloșca și Crișan, Triptic: Iancu, Bărnuțiu, Bălcescu)*.

Alteori, implantează într-un spațiu limpezit, epurat de vîltoarea vegetalului, elemente ale arhitecturii și civilizației rustice, suple, discrete și statornice, ca semn al vitalității prin timp a ființei noastre naționale. Un sugestiv exemplu îl constituie acel obsesiv ciclu al *Satului uitat*.

Transpare din pictura lui Ion Vlasiu o particulară forță a abstractizării, obținută prin suprimarea spațialității și proiectarea în prim-plan a motivelor, logic și ingenios arhitecturate. Tensionatele aplaturi și striațiuni ale formei amintesc de sintetismul icoanelor și xilogravurilor populare.

Desenele în creion, tuș, cărbune, cerneală sau creion colorat, dezvăluie mobilitate imaginativă, o suplă deschidere a gîndului către metaforă și simbol, către spații spirituale de o largă generalitate. Schițele, crochiurile, efectuate spontan, cu nerv și dezinvoltură, devin sugestive reacții ale unei trăiri aflate într-o permanentă stare de veghe și de miracol. Vlasiu se dezvăluie aici în aspectul cel mai curat al personalității, incitîndu-ne prin starea interogativă a stilului său ferm, simplu, direct, esențializat.

Un dialog cu Ion Vlasiu este o șansă pentru un interlocutor. Pentru că din efluviile unui suflet robust și sănătos, fortificat și purificat printr-o teribilă încleștare cu viața, se revarsă vorbe adînc măsurate, dense, de o impresionantă cuprindere și limpezime spirituală. Se exprimă frust și sagace, fără crispări sau fadă pedanterie. Uneori, dacă e incitat, devine ușor maliții os, sarcastic. Îi plac sinceritățile, gîndul și fapta curată.

*

* *

Așadar, maestre[21], vă rog să evocați momente semnificative ale anilor de început.

---

[20] Al. Tohănescu, *Un interpret al peisajului românesc*, în „Școala românească", București, nr. 2/1944, p. 157.

[21] Discuții purtate în mai 1983 la București cînd artistul își pregătea acea semnificativă retrospectivă aniversară.

— Eram încă student la Cluj cînd în fața catedralei era o piatră pe care scria: „loc rezervat pentru statuia lui Avram Iancu". Piatra a dispărut între timp și gîndul bun s-a uitat. Nu trebuie să fim ușurateci cu datoriile noastre față de cei care s-au sacrificat, cei care au dat demnitate și înălțime morală timpului.

Timpul v-a confirmat ca o energie plurivalentă. Vorbiți-mi despre primele busturi, marile împliniri, ce n-ați realizat încă.

— Busturi s-au făcut multe, s-au făcut și monumente, mai ales soldați eliberatori. E foarte bine, însă, e necesar să ne înscriem în coordonate istorice, culturale și spirituale cu mai adîncă gravitate, cu mai exigentă voință de a ne defini substanțial. La 60 de ani încă nu mi se încredințase nici un monument. E simplu să zici: aveam niște proiecte, niște idei prin care trecea fiorul grav al istoriei noastre. Chiar dacă nu te lauzi, atîta vreme cît nu le-ai realizat, sînt puse, de fapt, sub semnul îndoielii! **Monumentul de la Blaj** *îl consider doar un început. Am într-o mapă planurile desenate ale unui complex monumental grandios. Cînd pictez sau cînd scriu mă simt ca o apă care se revarsă în căutarea unei direcții necondiționată obiectiv,* **dar eu sînt sculptor** (subl.n.). *Cele mai multe momente le trăiesc în căutarea formei de expresie pe materie, prin care simt că pătrund adînc spre sensul lumii și al vieții. Lemnul, piatra, bronzul, îmi deschid mereu ferestre, lumini... Pe acest drum aș putea străbate milenii, fără să se îngusteze.*

În ce măsură opera creată corespunde idealurilor propuse?

— Opera reprezintă un moment în biografia artistului a cărei putere de expresie stă în direct raport nu numai cu talentul tău, ci mai ales cu viața, cu epoca în care a fost creată. Artistul rareori e mulțumit și cu atît mai puțin cu cît știe că el a făcut imposibilul pentru a salva condițiile totdeauna precare. Vreau să aduc un exemplu. Pe Brâncuși. Dacă nu i s-ar fi oferit condiții tehnice pentru realizarea monumentului de la Tg. Jiu, coloana, poarta, masa, aceste opere care înscriu România artistică în epoca modernă, ar fi rămas ca și alte lucrări ale sale, simple machete într-un muzeu, undeva. Cînd l-am cunoscut în atelierul său din Impasse Ronsin mi-a arătat un bronz mic, o pasăre (Le miracle) *despre care spunea: „O văd mare într-un oraș de provincie, așezată la nivelul pămîntului, să se întoarcă încet în jurul unui ax... Și copiii să se urce pe ea, să-i puie nisip în cap. Să se joace".*

Am vorbit despre această dorință a lui Brâncuși, nerealizată. Încă nu e tîrziu. Revin mereu la exemplul lui Brâncuși, fiindcă el, deși a eludat condițiile obiective, cînd i s-au oferit a fost la înălțime. Cînd i s-au oferit? O singură dată, la Tg. Jiu! Această dramă a vieții lui Brâncuși mi-o amintesc de cîte ori, în vreo expoziție, găsesc o lucrare mică, a cărei construcție înfruntă spațiul. Și sînt multe semnate de sculptori tineri încă, al căror talent și voință de afirmare așteaptă condiții proprii pentru mari realizări artistice.

Relația operei cu fondul spiritual autohton. Gînduri și sentimente generatoare care v-au urmărit de-a lungul vieții.

— Sensul etnic, spiritul tradițional, dacă trăiești în ele nici nu-ți dai seama ce greu poate fi în afara lor. La Paris am simțit prima oară pustiul și răceala unei vieți care-mi era străină. Atunci am scris întîia mea carte: „Am plecat din sat". Atunci am înțeles ce lucru mare este să ai țară și ea să te recunoască. La această conștiință nu ajungi decît cînd te integrezi în circuitul ei dinamic, cînd te simți umăr la umăr cu semenii tăi, cu ei împreună la bine și la rău, pe drumul istoriei.

Credeți că arta transilvăneană e suficient cunoscută pe plan național?

— *Eu cred că nu!*

Ce ar trebui făcut?

— *Iubirea statornică față de spațiul, istoria și realitățile transilvane. Am mare încredere în resursele spirituale ale ardelenilor. Istoria zbuciumată a acestei părți de țară a format caractere, tipuri, moduri și psihologii, încă nu destul ridicate în lumina expresiei artistice. Să ne amintim că Ardealului abia după 1918 i s-au deschis toate ușile și ferestrele spre liberă manifestare a talentului. Totuși, cultura a înregistrat debutul unor personalități cu profil original, cu opere al căror fond uman încă n-a fost analizat în adîncime și adeseori chiar superficial pus în balanță cu alte valori. Pictura și sculptura cu sens epic puternic, monumentul care să exprime ethosul dramatic al istoriei noastre nu s-a dezvoltat la nivelul literaturii. Nu e locul să analizez cauzele, totuși trebuie spus că sculptura și pictura monumentală nu se fac numai cu patos creator. A lipsit colaborarea între arhitecți și plasticieni. Un neajuns care trebuie îndreptat, înlăturat.*

Evocați, vă rog, cîteva aspecte ale universalității artei românești.

— *Dacă nu poți fi aproape de semenul cu care-ți împarți zilele, cum altfel poți ajunge la o operă cu sens universal? Da, există dimensiuni care ne apropie și care depărtează oamenii; nu e greu să găsești linia care apropie, ea se află în chiar natura omului. Mă gîndesc la generozitate, la omenie, noțiuni în care sinceritatea, buna credință, nu pot lipsi. Cu aceste aripi sufletești se face și arta. Aceasta este și lecția cea mai de preț cuprinsă în marile opere ale lumii, acelea în care ne găsim asemănători, om cu om, peste veacuri și frontiere.*

Universalismul este de fapt una din trăsăturile fundamentale ale marilor opere, fapt care atestă fondul comun al demiurgiei talentului. Această conștiință m-a întărit în drumul meu, mi-a dat încredere în prietenia cu artiștii, cu toți artiștii și bucuros și mîndru că mă puteam găsi în familie cu ei, nu numai cu ardelenii, cu toți artiștii din toată lumea. O prietenie din care nu pot spune că au lipsit exigențele. De fapt în prietenie nu poți ști riguros cînd te apropii și cînd te depărtezi. Abia cu timpul liniile prieteniei se definesc și se justifică. Greșelile se plătesc integral . . . Mai curînd sau mai tîrziu, cum se zice.

III
INTERFERENŢE ŞI CONSONANŢE SPIRITUALE

ELENA POPEA

Un subiect de mare interes și actualitate pentru istoricii noștri de artă ar fi depistarea și cercetarea valorilor cu care atît de numeroși artiști români au înzestrat patrimoniul cultural al altor popoare. Este un fapt îndeobște recunoscut că începînd cu epoca modernă, cînd spiritualitatea românească și-a manifestat mai pregnant voința de emancipare prin cunoașterea și asimilarea unor procedee stilistice răspîndite în țări cu o mai intensă viață artistică, au fost trimise la studii în străinătate cele mai dotate talente. Nu e locul aici să facem o atît de lungă enumerare. Dar să ne amintim totuși de un Grigorescu, Andreescu, Brâncuși, Pallady, Petrașcu, Dărăscu, Mattis Teutsch, Victor Brauner, Marcel Iancu și-atîția alții, care nu numai că au poposit și au creat în mari centre culturale europene — în etape diferențiate ca moment și durată — dar operele lor de netăgăduită valoare au și fost integrate în manifestări expoziționale de avergură, fiind considerați de presa vremii ca autentici mesageri ai artei din patria lor de obîrșie.

Un astfel de viguros mesager a fost și pictorița Elena Popea, originară din Brașov, care timp de aproape patru decenii (1905—1941) a făcut cunoscut lumii prinosul de fantezie și rafinament coloristic al unei prolifice sensibilități. Născută în 27 aprilie 1879, în casa distinsului dascăl brașovean Ioan Popea, va primi o educație aleasă, așternută pe un solid fundament de cultură umanistă. Un frate al mamei era prestigiosul cărturar Sextil Pușcariu (primul editor al lui Lucian Blaga în 1919, profesor universitar, ajuns și rector al Universității din Cluj) cu care va întreține o frecventă și prețioasă corespondență, semn că unchiul devenise principal confesor și susținător moral (poate și material după moartea timpurie a tatălui ei, în 1903)[1]. După studii efectuate în cadrul Gimnaziului Român din Brașov, pleacă la Leipzig (unde studiase și tatăl ei), preocupîndu-se la Școala Superioară de Fete atît de probleme de filologie modernă, cît și de artă. În cele din urmă se decide la o singură specializare: pictura, luînd calea Münchenului, unde frecventează Academia Feminină de Artă. Ca expresie a interesului major manifestat de intelectualitatea română din Transilvania față de progresele sale în artă, în paginile revistei „Luceafărul“ din Sibiu i se reproduc trei lucrări și i se redactează o schiță biografică din care aflăm: „. . . a făcut serioase studii

[1] Datele acestei corespondențe au fost judicios integrate în cuprinsul documentatului catalog întocmit de Maria Chira și Gheorghe Mândrescu, în 1975, cu ocazia retrospectivei Elena Popea la Muzeul de Artă din Cluj-Napoca.

de pictură în München, Berlin și în Paris, urmînd în primele două orașe desenul de portrete și nud la profesorii [Angelo] Jank și [Carl] Jordan, iară la Paris pictura de nud și portrete la celebrul Lucien Simon. Afară de acestea mai multe veri de-a rîndul a lucrat în orășelul Landsberg, de lîngă Augsburg, cunoscută colonie de vară a pictorilor, sub conducerea d-șoarei [Carolina] Kempter, artistă distinsă în coloristica fină și armonioasă". Articolul mai relata că „a avut succes la Salonul de toamnă din Paris" (1908), pentru „o schiță expusă de curînd la Roma" a obținut „medalia de aur din partea juriului expoziției", încheind cu precizarea: „De curînd d-șoara Popea se află la Paris unde își continuă studiile, executînd în același timp cîteva lucrări care i s-au încredințat din diferite părți"[2].

De fapt Elena Popea debutează în 1905 cînd expune mai întîi la București, apoi la Sibiu (în septembrie) în cadrul expoziției „Asociațiunii", alături de Sava Henția, Flaviu Domșa, Al. Liuba, Elena Mureșanu, Alexandru Dragomir ș.a. Din 1909 prezintă anual lucrări la manifestările „Tinerimii artistice" din București, în care se asociau cei mai reprezentativi pictori și sculptori ai vremii. Viziunile erau — e drept — eterogene, dar se desprindea ca semnificativ și efortul de racordare a sensibilității autohtone la exigențele modernității (în acel cadru expuneau și Șt. Luchian, C. Brâncuși, C. Medrea, G. Petrașcu, Th. Pallady. I. Th. Sion și mulți alții). Elena Popea s-a afirmat în acea ambianță expozițională ca viguros exponent al soluționărilor formale întemeiate pe o solidă cultură plastică. Și din materialul expus la Muzeul de Artă clujean în 1975, lucrări depistate prin numeroase colecții muzeale și particulare din București, Ploiești, Sibiu, Brașov și Cluj-Napoca, pictate pînă în 1918, s-a putut observa preferința pentru subiectele de inspirație intimă, predominînd interioarele și naturile statice cu flori. Gama cromatică era alcătuită din sobrietăți de brunuri și griuri-albăstrui, cu densități de pastă ce conferea motivelor o evidentă materialitate. Nu lipseau însă și preocupările de nuanțare, catifelînd tonurile în zonele în care se strecura mai accentuat lumina, făcîndu-se astfel simțit efectul vibrant al reflexelor *(Pahar cu flori, Interior, Interior de catedrală, Ulcică cu flori, Sufragerie, Interior cu sfeșnic* ș.a.). Două *Interioare* expuse la anuala „Tinerimii artistice" din 1914 (nr. cat. 222 și 224) au fost apreciate ca avînd „o deosebită valoare", impunîndu-se prin „calitățile coloristice, efectele de lumină și nuanțarea atmosferei"[3].

După terminarea primului război mondial (triste împrejurări duc și la pierderea mamei), Elena Popea își impune sever austeritatea unei vieți solitare. Dispune de timp pentru a colinda mult, descoperind cu mereu proaspătă curiozitate respirația particulară a altor climate și civilizații. Făcînd din pictură sensul prim al întregii sale existențe își va amplifica febril opera, care înregistrează mutații atît în sfera limbajului, cît și a inspirației. Pensulația devine mai liberă, spontană, iar tematica înregistrează pulsul vibratil al naturii și al oamenilor surprinși în solemne ceremonii sau în instantanee cotidiene prin Țara Făgărașului, a Maramureșului ori în Bretania. Tușe suculente, dispuse adesea în tente frînte, conferă formelor mobilitate, suprafața pictată lăsîndu-se învăluită de o

---

[2] A(ndrei) B(ârseanu), *Elena Popea*, în „Luceafărul", Sibiu, 15 august—1 septembrie 1909, p. 585.

[3] D. Iov, *De la Tinerimea artistică*, în „Luceafărul", Sibiu, 16 iunie 1914, p. 371—372.

proaspătă vibrație. Publicul bucureștean va lua cunoștință de efectele acestei mobilități coloristice cu ocazia unei expoziții din decembrie 1919, cînd N. N. Tonitza va remarca: „Elena Popea este înarmată îndeosebi cu lumină și mișcare pe care le surprinde în natură cu ușurință și le transpune apoi cu o foarte îndrăzneață, uneori prea îndrăzneață, degajare tehnică. Este o impresionistă ale cărei simțuri sînt veșnic treze pentru a înregistra senzațiile proaspete și viguroase. Pînzele d-sale au pentru aceasta echilibru, claritate și nervul trebuincios lucrărilor de artă superioară“[4]. De o prioritate a senzației ne vorbește și cronica lui Fr. Șirato: „. . . totul este fluid în desen și culoare ca să prindă aspectele atrăgătoare ale unei realități poetizate“[5].

O nouă expoziție personală deschisă la distanță de un an, în sala „Mozart“ din București (decembrie 1920), înfățișînd cu aceeași poetică sensibilitate subiecte românești și bretone avea să-i aducă din partea statului român decorația „Bene merenti“, clasa I-a și o bursă de doi ani în străinătate. Vigoarea talentului sta chezășie asupra unor certe servicii care urmau a fi aduse culturii naționale. Preocupările legate de specializare nu o vor distanța de realitățile artistice ale patriei sale. Dimpotrivă. Elena Popea va contribui prin calitatea lucrărilor sale la reușita unor importante manifestări expoziționale cum a fost și prima sinteză plastică ardeleană deschisă la Cluj în februarie 1921, sub genericul „Collegium Artificum Transylvanicorum“. Abordînd o tematică diversă: procesiuni, interioare, peisaje, compoziție cu *Bătrîne,* cele 11 pînze au impus-o între pictorii de frunte ai Salonului care în intenția organizatorilor urma să inaugureze o epocă nouă pentru artele frumoase din Transilvania, în presă afirmîndu-se: „. . . Elena Popea observă și redă impresiile simțite. Unele sînt reale, altele triste sau melancolice, toate sînt însă clare și picturale. Tehnica e sintetică, largă, mlădioasă, variind după subiect, iar simțul pentru culoare e atît de sigur încît mai fiecare tablou al său e o problemă de armonie de nuanțe, fericit rezolvată“[6].

Cu o rigoare demnă de toată lauda Elena Popea se arăta interesată ca gestul pictural să nu reprezinte doar efectul unei pure spontaneități, ci să poarte semnul unei temeinice discipline formale. Iată ce-i scria lui Sextil Pușcariu în 1922: „Lucrez vecinic nemulțumită. Simon găsește că am făcut progrese. Studiez probleme compoziționale, teorie geometrică, cromatică etc., cu un cuvînt și o bună parte științifică f(oarte) necesară pentru un pictor serios“[7]. Dorința de a pătrunde mai adînc în mecanismul și rosturile acelor „probleme compoziționale“, „de teorie geometrică, cromatică“ o va aduce în compania eruditului profesor André Lhôte, frecventîndu-i atelierul chiar din momentul inaugurării Academiei sale din Montparnasse, în 1922. Excelent pedagog, maestrul francez adept al conceptualizării imaginii o va orienta către o formulare de un anume sintetism, apelînd la planuri ample de culoare unitară, străjuite de ferme delimitări tonale. De aceea, formele vor căpăta un pronunțat caracter

---

[4] N. Tonitza, *Expozițiile Elena Popea, Matyșek, Bednarik, Filotti,* în „Adevărul“, București, 17 ianuarie 1920.

[5] Fr. Șirato, *Expoziția Elena Popea,* în „Sburătorul“, București, 17 ianuarie 1920.

[6] G. Oprescu, *Impresii la o expoziție de artă ardeleană,* în „Înfrățirea“, Cluj, 16 martie 1921.

[7] Elena Popea, *Scrisoare* către Sextil Pușcariu, Paris, 22 aprilie 1922, apud Maria Chira, *Elena Popea,* prefață la catalog, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, 1975, p. 7.

proaspătă vibrație. Publicul bucureștean va lua cunoștință de efectele acestei mobilități coloristice cu ocazia unei expoziții din decembrie 1919, cînd N. N. Tonitza va remarca: „Elena Popea este înarmată îndeosebi cu lumină și mișcare pe care le surprinde în natură cu ușurință și le transpune apoi cu o foarte îndrăzneață, uneori prea îndrăzneață, degajare tehnică. Este o impresionistă ale cărei simțuri sînt veșnic treze pentru a înregistra senzațiile proaspete și viguroase. Pînzele d-sale au pentru aceasta echilibru, claritate și nervul trebuincios lucrărilor de artă superioară“[4]. De o prioritate a senzației ne vorbește și cronica lui Fr. Șirato: „. . . totul este fluid în desen și culoare ca să prindă aspectele atrăgătoare ale unei realități poetizate“[5].

O nouă expoziție personală deschisă la distanță de un an, în sala „Mozart“ din București (decembrie 1920), înfățișînd cu aceeași poetică sensibilitate subiecte românești și bretone avea să-i aducă din partea statului român decorația „Bene merenti“, clasa I-a și o bursă de doi ani în străinătate. Vigoarea talentului sta chezășie asupra unor certe servicii care urmau a fi aduse culturii naționale. Preocupările legate de specializare nu o vor distanța de realitățile artistice ale patriei sale. Dimpotrivă. Elena Popea va contribui prin calitatea lucrărilor sale la reușita unor importante manifestări expoziționale cum a fost și prima sinteză plastică ardeleană deschisă la Cluj în februarie 1921, sub genericul „Collegium Artificum Transylvanicorum“. Abordînd o tematică diversă: procesiuni, interioare, peisaje, compoziție cu *Bătrîne,* cele 11 pînze au impus-o între pictorii de frunte ai Salonului care în intenția organizatorilor urma să inaugureze o epocă nouă pentru artele frumoase din Transilvania, în presă afirmîndu-se: „. . . Elena Popea observă și redă impresiile simțite. Unele sînt reale, altele triste sau melancolice, toate sînt însă clare și picturale. Tehnica e sintetică, largă, mlădioasă, variind după subiect, iar simțul pentru culoare e atît de sigur încît mai fiecare tablou al său e o problemă de armonie de nuanțe, fericit rezolvată“[6].

Cu o rigoare demnă de toată lauda Elena Popea se arăta interesată ca gestul pictural să nu reprezinte doar efectul unei pure spontaneități, ci să poarte semnul unei temeinice discipline formale. Iată ce-i scria lui Sextil Pușcariu în 1922: „Lucrez vecinic nemulțumită. Simon găsește că am făcut progrese. Studiez probleme compoziționale, teorie geometrică, cromatică etc., cu un cuvînt și o bună parte științifică f(oarte) necesară pentru un pictor serios“[7]. Dorința de a pătrunde mai adînc în mecanismul și rosturile acelor „probleme compoziționale“, „de teorie geometrică, cromatică“ o va aduce în compania eruditului profesor André Lhôte, frecventîndu-i atelierul chiar din momentul inaugurării Academiei sale din Montparnasse, în 1922. Excelent pedagog, maestrul francez adept al conceptualizării imaginii o va orienta către o formulare de un anume sintetism, apelînd la planuri ample de culoare unitară, străjuite de ferme delimitări tonale. De aceea, formele vor căpăta un pronunțat caracter

---

[4] N. Tonitza, *Expozițiile Elena Popea, Matyșek, Bednarik, Filotti,* în „Adevărul“, București, 17 ianuarie 1920.

[5] Fr. Șirato, *Expoziția Elena Popea,* în „Sburătorul“, București, 17 ianuarie 1920.

[6] G. Oprescu, *Impresii la o expoziție de artă ardeleană,* în „Înfrățirea“, Cluj, 16 martie 1921.

[7] Elena Popea, *Scrisoare* către Sextil Pușcariu, Paris, 22 aprilie 1922, apud Maria Chira, *Elena Popea,* prefață la catalog, Muzeul de Artă Cluj-Napoca, 1975, p. 7.

constructiv. Suprimîndu-se detaliile și etajîndu-se masele după o riguroasă logică arhitecturală obține o soliditate a motivelor monumentalizate (*Trocari — La tîrg la Brașov, Capete de copii, Țărancă cu cofe, Grup de muncitori bretoni, Chermeză în Bretania, Țărani la tîrg, Peisaj la Bran, Procesiune în Bretania* sau *Nudul* intrat în colecția „Anastase Simu", București). Modificarea de accent este sesizată prompt de critica vremii, martoră a expozițiilor sale din București și Cluj (1925—1928), evidențiindu-i-se tendința „către o creștere și întărire a formei, poate chiar o dorință caldă către sculptural"[8].

Modernitatea viziunii care asocia amprenta cerebrală a soluțiilor formale cu tensiunea unor impulsuri afective, vizibile din freamătul unor vibrante acorduri cromatice, va incita retina și sensibilitatea a numeroși exegeți. Faptul că opera sa nu putea fi cantonată rigid în cadrele unor canoane limitative reprezenta semnul cel mai îmbucurător al unei certe individualități stilistice, capabilă să armonizeze înrîuririle posibile. Ștefan I. Nenițescu exprima convingerea că pictorița „a deprins ceva de la Cézanne și apoi strecurat prin Braque, poate și cu o scurtă oprire în vecinătatea lui Raoul Dufy, poate pentru unele pînze de corabie umflate de vînt și în vecinătatea lui Vlaminck"[9]. Profesorul de la Universitatea clujeană, Coriolan Petranu considera că: „. . . stilul dșoarei Elena Popea, nelipsit de o notă personală, este în concordanță deplină cu mișcarea mai nouă din arta apuseană [. . .]. Între pictorii ardeleni d-sa este cel mai tipic și mai format reprezentant al curentului postimpresionist"[10]. Alți comentatori îi găseau virtuți și similitudini „realiste", „expresioniste" sau de „baroc modern".

Fundată pe solide principii teoretice și sugestive mărturii de sensibilitate, creația Elenei Popea va pătrunde ușor în cercuri de interes de o avansată notorietate. Prezentă la Salonul independenților de la Paris (1924 și 1926), la expoziția de artă veche și modernă românească, organizată la Muzeul „Jeu de Paume", Paris (1925) și premiată la concursul „Paillard" în capitala franceză (1925), va înregistra prin expozițiile personale deschise la „Claridge Gallery" din Londra (februarie—martie 1927) și galeria „Fermé la Nuit" din Paris (iunie 1928) o reputație europeană. În cronica publicată de „The Times" se aprecia că Popea este „un inteligent urmaș al lui Cézanne, fără a-și prejudicia propria personalitate [. . .]. Operele sale au o cumpătare care se datorează perfectei înțelegeri a metodei adoptate. Fiind o coloristă reală știe să folosească culoarea sa în mod constructiv", iar în „Manchaster Guardian" se sublinia că „nici unul dintre studiile de țărani bretoni ori din tablourile parisiene ca de exemplu *Dome des Invalides* nu par așa de fericite ca acelea inspirate din atmosfera pămîntului natal. Primele sînt mai derivate și le lipsește frenezia voioasă care alcătuiește farmecul subiectelor românești"[11]. Prefațîndu-i catalogul expoziției de la Paris, ilustra sa compatrioată Elena Văcărescu avertiza publicul parisian: „. . . Popea ne tălmăcește chipul patriei sale depărtate, a cărei argilă caldă împrumută paletei sale toată

---

[8] Petru Comarnescu, *Expoziția Elena Popea*, în „Rampa", București, 14 noiembrie 1926.

[9] Ștefan Nenițescu, *Expoziția Elena Popea*, în „Adevărul", București, 20 noiembrie 1925.

[10] Coriolan Petranu, *Pictura d-șoarei Popea*, în „Patria", Cluj, 9 decembrie 1926.

[11] Citate din articolul lui Emil Botiș, *Scrisoare din Paris, O vizită la Elena Popea*, în „Patria", Cluj, 29 decembrie 1928.

savoarea“[12]. Ca o încununare a acestor favorabile și pătrunzătoare considerații ale contemporanilor se situează comentariul reputatului istoric și critic de artă francez, profesor la Sorbona, Henri Focillon: „În tînăra școală românească de pictură atît de bogată în talente, Elena Popea ocupă un loc particular [...]. De la munții Transilvaniei pînă la solul neted al Olandei, de la structurile raționale și valorile plastice la tonalitățile afective ale unei poezii de instinct totul dovedește un talent bogat și ceva mai mult varietățile bine împreunate ale unui suflet omenesc [...]. A lucrat timp îndelungat în Bretania și reîntoarsă în țară s-a făcut cunoscută ca un gingaș pictor de moravuri, cu un dar de observațiune și o sensibilitate coloristică delicate și rare, cu o tehnică plină și solidă, cu o factură largă“[13].

Popasul fertil efectuat în vara anului 1928 în Olanda unde pictează obișnuindu-se cu fluiditățile atmosferice ale unui spațiu de o incitantă mobilitate, dar mai ales contactul cu Italia, unde va trăi bucuria descoperirii luminozității ardente a soarelui meridional, vor determina o nouă modificare a modalităților de expresie. De la riguroasa arhitecturare a planurilor și factura constructivă specifică intervalului 1923—1928, trece treptat la o tot mai accentuată aerare a suprafețelor, alcătuite acum din diafane vaporozități. Pentru a evita totala evanescență a formelor intervine cu suple străjuiri de contur care ritmează decorativ jocul pasajelor de culoare. Înseninarea paletei atinge în 1932 un maximum de incandescență grație întîlnirii cu ardenta exuberanță a peisajului spaniol. Sonoritatea intensivă a tonurilor pure se păstrează și-n imaginile pictate în Sicilia (1934). Cu disponibilitățile sale de rafinat colorist, Elena Popea va surprinde și imortaliza poezia și muzicalitatea particulară a diverselor climate, transpuse nu cu aerul pitoresc nostalgic al pelerinului extaziat, ci cu delicata sensibilitate a unui spirit cultivat și exigent, în măsură să eternizeze splendoarea unică a lumii evocate (*Peisaj cu lalele*, *Olandeze*, *Case vechi din Olanda*, *Pod și case din Amsterdam*, *Mori de vînt*, *Cartier din Roma*, *Peisaj din Sicilia*, *Pod din Toledo*, *Peisaj urban din Spania* etc.). Revenind mereu pe meleagurile natale își tempera efuziunile manifestate în contact cu spațiul mediteranean, devenind mai ponderată și gravă în acord, mai laborioasă în articularea registrelor (*Tîrg din Ardeal*, *Munteancă*, *Curtea castelului Bran*, *Interior din castelul Bran*, *Țărancă cu ciubere* ș.a.). Integrate în imensitatea spațiului natural numeroasele figuri umane nu-și afirmau individualitatea psihologică, fiind invocate din rațiuni strict plastice ca argumente indispensabile unor imagini în care erau reliefate aspecte ale ritmurilor cosmice și armoniei universale.

Consecventă unor obișnuințe care i-au adus multiple satisfacții colindă și pictează fără răgaz, rodul acestor admirabile confesiuni prin culoare, linie și semn plastic trimițîndu-l la Saloanele bucureștene, la prestigioase manifestări internaționale (Salonul Tuileries—Paris, 1928; Salonul independenților—Paris, 1930; expoziția „Sous le signe de romantisme“ („Sub semnul romantismului“) — Paris, 1930; „Expoziția internațională a femeilor artiste“ — Varșovia, 1934), la expoziții de artă românească deschise la Haga, Amsterdam și Bruxelles (1930) sau va organiza expoziții personale la Haga și Amsterdam (1929), Paris (1930), Bucu-

---

[12] Mircea Zaciu, *Elena Popea*, în „Tribuna“, Cluj, 26 noiembrie 1964.
[13] Henri Focillon, *Elena Popea*, text în revista „Beaux Arts“, Paris, 1 iulie 1928, tradus și publicat în „Patria“, Cluj, 15 noiembrie 1928.

reşti (1930, 1934), Braşov (1932) şi Cluj (1934). Ultima s-a finalizat ca răspuns la invitaţia cercului revistei „Gând românesc", în paginile căreia se releva „atitudinea unitară a artistei faţă de problemele atît de diverse pe care le tratează", „semn al unei siguranţe lăuntrice, al consecvenţei unei metode", „al unei personalităţi cristalizate". Cronica se încheia cu o fermă recomandare ca această expoziţie care „stabilea un nivel" şi „impunea o măsură" să devină un etalon „de care va trebui să se ţină seama"[14]. Aşadar, într-o epocă în care erau destul de numeroase manifestările diletantismului, pictura Elenei Popea a acţionat fertilizator, sugerînd acordarea respectului cuvenit componentei valorice a expona-telor.

Cu gîndul la diversificarea paletei, devenită prea învăpăiată sub incidenţa soarelui sudic, înscrie în circuitul călătoriilor Danemarca şi Norvegia (1935). Cu acea ocazie îl întîlneşte şi se împrieteneşte durabil cu marele scriitor norvegian Johan Bojar, care va fi oaspetele ei la Bran, în august 1935. Sub influenţa climei şi peisajului nordic gama cromatică devine mai sobră, cuprinzînd fine orchestrări de verde şi griuri albăstrui surdinizate (*Peisaj norvegian, Fiord, Biserică din Norvegia, Marea Nordului* ş.a.). Folosind tot mai frecvent acuarela şi guaşa se obişnuieşte cu freamătul diafan al transparenţelor, amănunt ce încurajează accentuarea în planul limbajului a spontaneităţii. Asemenea tehnică a fulguraţiilor cromatice s-a dovedit extrem de adecvată mutaţiilor rapide ce aveau să alcătuiască jurnalul sentimental al peregrinărilor din 1937 prin Grecia, Egipt, Siria şi Palestina, iar în 1939 şi prin Scoţia. Rămîneau însă statornice şi fertile popasurile anuale la Bran, la Paris şi în Bretania. Atingînd o virtuoasă stăpînire a mijloacelor, prin dezinvolte atingeri de penel preciza argumentele definitorii ale unei fascinante interferenţe de spaţii şi civilizaţii. Cu un admirabil simţ al esenţelor fixează prin autentic accent cromatic şi supleţe grafică acea reconfortantă impresie de dăinuire prin timp a tradiţiilor şi obiceiurilor, a configuraţiilor ambientale născute din fantezia şi efortul umanităţii. Invocarea lor se constituia în pios omagiu adus ingeniozităţii, dar şi sugestie de a le ocroti spre încîntarea şi înnobilarea sensibilităţii generaţiilor care vin (*Peisaj din Bran, Case din Cîmpulung, Castel, Peisaj din Normandia, Peisaj din Spania, Peisaj din Taormina, Muntele Athos, Peisaj din Orient, Peisaj din Toledo, Schitul Ialomicioara* ş.a.).

Noi şi prestigioase participări expoziţionale vin să sublinieze încă o dată statutul de excepţie al viguroasei sale personalităţi în conştiinţa artistică a epocii: expoziţia universală de la Bruxelles, 1935; pavilionul românesc din cadrul expoziţiei internaţionale de la Paris, 1937; expoziţia femeilor artiste din Mica Antantă, Praga, 1939; Saloanele oficiale din Bucureşti sau sinteza plastică ardeleană, Cluj, 1939. De o amploare impresionantă au fost şi expoziţiile personale deschise în capitala ţării în 1936, 1938, 1940. În plină activitate creatoare, cînd se afla animată de cutezătoare proiecte (specializîndu-se din 1937 în probleme de iconografie vroia să picteze iconostasul bisericii Sf. Nicolae din Braşov şi multe alte asemenea lucrări), se stinge brusc şi prematur în locuinţa sa din Bucureşti. Era în 19 iunie 1941, cînd abia depăşise limita celor 62 de ani. A fost mult şi sincer regretată, în presa vremii inserîndu-se zeci de comentarii care aveau să-i dimensioneze contribuţia substanţială la îmbo-

---

[14] Ion Chinezu, *Cronica plastică: Elena Popea*, în „Gând românesc", Cluj, noiembrie 1934, p. 600.

gățirea cu valori perene a patrimoniului artistic național și universal: „Dintre pictorii din Ardeal, care au jucat un rol de frunte în viața artistică a țării între cele două războaie mondiale, de curînd dispăruta Elena Popea a fost artistul cel mai puțin înfeudat unui program". Ea „a descoperit gesticulația esențială care animă cîteva mari compoziții cu figurație din satele ardelene. În cuprinsul lor mitul permanenței biologice trăiește puternic, aureolat de lumina calmă a evidențelor intuitive. Gesturile așa de fericit găsite, ample și de o mare demnitate în încetineala lor meditativă se înlănțuie laolaltă fără contenire, într-o horă, rînd pe rînd înfiripată și destrămată, asemenea unui crîmpei nostalgic de melodie populară. Ele constituie un puternic aport original la istoria picturii românești"[15].

Monografia apărută la editura „Meridiane" în 1968, semnată de Maria Dumitrescu și retrospectiva organizată de Muzeul de Artă din Cluj-Napoca în 1975 (însoțită de un amplu catalog, redactat pe solide temeiuri științifice) au alcătuit doar momente dintr-o imperioasă nevoie de mai profundă dimensionare. Se impun noi și eficace eforturi pentru o și mai edificatoare integrare a operei sale în circuitul rețelei noastre muzeistice, precum și publicarea unui album la nivelul exigențelor actuale.

[15] Aurel D. Broșteanu, *Elena Popea*, articol din 17 iulie 1941, integrat în volumul sintetizator al criticului *Acest altceva, pictura*, Ed. Meridiane, București, p. 102.

CORNEL MEDREA

Mă aflam într-o practică studențească de vară la București, în 1963, cînd în spațiul solemn, de sanctuar antic, al Muzeului „Cornel Medrea“ de pe strada Gen. Budișteanu 16, am trăit bucuria rară de a dialoga cu însuși făuritorul faptelor de spirit acolo expuse. De un calm olimpian, ni s-a adresat celor prezenți cu vorbe calde, domoale, meșteșugit alese. Nici un gest nu-i tulbura calma derulare a cursului vieții, de om trecut prin multe încercări, nu ocolit de necazuri, pe care s-a sfiit să le etaleze dramatic. Simțeai în el un om împăcat, care și-a împlinit un rost (avea 75 de ani). Făcea impresia unui bun gospodar care și-a orînduit riguros treburile și nu-i pasă de venirea iernii. Cînd a aflat că veneam de la Cluj, din inima Transilvaniei, coarda sufletului său a început să vibreze nostalgic. Implîntase în acel sol românesc majoritatea monumentelor sale publice, chiar dacă — ardelean de obîrșie — trăise în capitala țării exact două treimi din viață.

Descindea dintr-un pitoresc sat, situat la 30 km de Sibiu, pe nume Miercurea, vecin cu Sălișteț, seculare vetre de românească alcătuire și simțire. Născut în 8 martie 1888, va cunoaște de timpuriu asprul sistem de ocîrmuire al unui regim politic abuziv și anacronic. În căutarea unor soluții de existență mai suportabile, familia se mută la Alba Iulia, unde Corneliu Virgiliu Medrea va urma cursurile școlii elementare și apoi o parte din cele gimnaziale, întrerupte pentru a frecventa din 1905 școala de arte și meserii din Zlatna. Va sta aici numai un an deoarece dascăli onești, dintr-o sinceră admirație față de puternica sa vocație artistică, îl sfătuiesc și-l sprijină să poată continua studiile la Școala Superioară de Arte Decorative din Budapesta. Acolo, printre membrii consiliului profesoral figura și distinsul pictor Alexandru Popp, originar din părțile Aradului. Medrea, punînd accent pe specializarea în sculptură, va studia cu profesorii J. Matrai, G. Maroti și A. Ligeti. Va lucra un timp și-n atelierul popularului monumentalist I. Zala (principalul realizator al ansamblului monumental edificat cu ocazia serbărilor Mileniului din Ungaria). La absolvire, în 19 iunie 1910, primește diploma de licență cu calificativ de „eminent“.

Pentru a cîștiga mai multă siguranță și temeinicie în însușirea legilor specifice limbajului sculptural, simțea nevoia unei mai solide documentări. De aceea, cu mijloace improvizate, înfruntînd mari privațiuni (mers pe jos cu sacul în spate) vizitează — în 1912 — muzeele și monumentele din Viena, Dresda, Leipzig și München. Întors acasă ia legătura cu cercurile intelectuale românești din Brașov și Sibiu, găsind înțelegere și

stimul îndeosebi din partea scriitorului Octavian Tăslăuanu, redactor la „Luceafărul", care-l popularizase și-l ajutase nu demult și pe Octavian Smigelschi. Prin Tăslăuanu îl cunoaște pe George Coșbuc care, pozîndu-i, face posibilă surprinderea particularităților fizionomice, descifrabile în expresia monumentului (bust) pe care Medrea l-a creat la solicitarea societății „Astra", bust dezvelit la Sibiu în 1914. În paginile revistei sibiene mai sus amintite, sculptorului i-au fost reproduse cinci lucrări (trei portrete, un *Tors* și un proiect de monument *Aurel Vlaicu)* rezolvate cu simț pentru formă și vibrație spirituală, fapt ce-l determină pe Tăslăuanu să-i dezvăluie „îndrăzneala și originalitatea", salutînd „ivirea unui nou talent pe pămîntul Ardealului"[1].

Vremurile erau însă precipitate, tulburi. Iminența războiului situa oligarhia austro-ungară, stăpînă asupra Transilvaniei, în conflict cu România. Nevoindu-se angajat într-o dispută împotriva propriului său popor, Medrea se mută definitiv la București în 1914. Prin Coșbuc pătrunde în anturajul scriitorilor, portretizîndu-i pe *B. Șt. Delavrancea* și *V. Eftimiu,* lucrări care împreună cu bustul în gips al autorului „Baladelor și idilelor" vor fi expuse la manifestarea „Tinerimii Artistice" din 1915. În anul următor participă la expoziția „Tinerimii" cu *Păcatul* și *Cap de fetiță*. Toamna va fi trimis — alături de alți artiști români — cu misiune specială pe lîngă Marele cartier general al armatei. Realitățile cumplite ale frontului îl vor tulbura profund, exteriorizîndu-și trauma sufletească în lucrările care au figurat în expoziția artiștilor mobilizați (Iași, 1918), acțiune care coincide cu înființarea societății „Arta română". Din cele trei compoziții prezentate: *Prizonierii, Mutarea unui tun* (aflate acum la Muzeul militar din București) și *Refugiata,* ultima avea să se constituie într-o piesă de referință pentru statuara românească. Ferma diagonală a trupului femeii ce înaintează vertiginos în spațiu, purtînd un copil la piept și pe un altul trăgîndu-l de mînă, evoca un fapt de viață reală. Pentru a amplifica dramatismul scenei, copilul din spate este fixat vertical, împotrivindu-se avîntului mamei, derutat de absurdul situației: plutirea în incert. Cu modalități de o elevată sugestivitate plastică (modelaj simplificat, volume tensionate și fizionomii adînc îndurerate) se releva copleșitor drama unor destine umane. Virulența transpunerii căpăta intensități expresioniste care au și încurajat pe unii exegeți să avanseze posibile analogii în istoria artei contemporane. Cert este că Medrea exprima sincer și viguros totul din plămada propriilor resurse.

Ca urmare a desăvîrșirii unității naționale prin Unirea Transilvaniei cu România la 1 decembrie 1918 se ridica stringent necesitatea ctitoririi unor instituții care să aducă revirimentul mult așteptat și-n domeniul vieții spirituale. De problemele vitale ale provinciei situată în cuprinsul arcului carpatic se va ocupa Consiliul Dirigent, organism cu sediul la Sibiu, activ pînă în 20 aprilie 1920 cînd va fi asimilat de guvernul central din capitală. În calitatea sa de șef al Resortului Sănătății, Artelor și Ocrotirilor Sociale, compozitorul Tiberiu Brediceanu inițiază măsurile de cuviință în vederea înființării unui Teatru Național și a Operei Române din Cluj, a unui Conservator de Muzică și Artă Dramatică, precum și a unei Academii de Arte Frumoase. Pentru ca împlinirile să fie pe măsura idealurilor spre care năzuia o întreagă națiune animată de imperativele progresului, se solicită sprijinul celor mai autorizate personalități.

---

[1] O(ctavian) T(ăslăuanu), *Sculptorul Cornel Medrea,* în „Luceafărul", Sibiu, 16 februarie 1914.

Se sconta că experiența și prestigiul lor vor determina fundarea pe temelii solide a instituțiilor care urmau a se edifica. Pentru probleme de teatru este solicitat firesc actorul și dramaturgul Zaharia Bârsan, la Operă tenorul Constantin Pavel, la Conservator compozitorul Gheorghe Dima, iar pentru artele frumoase sculptorul Cornel Medrea. După o serioasă documentare și prelungită chibzuială, Medrea redactase la 1 octombrie 1919 un *Proiect* pentru înființarea unei „Academii de arte frumoase" al cărui program urma să țină cont de „cerințele cele mai moderne ale educației artistice în pictură și sculptură, corespunzătoare Academiilor din străinătate. Scopul Academiei era ca elevii cu talent să fie formați artiști maturi în cunoștințele lor și produsul lor să poarte pecetea sufletului românesc [...]. Ea va deschide și cursuri de artă decorativă și artă în meserii"[2]. Alături de proiect — care preciza și obiectele de studiu, durata lor, atribuțiile directorului, secretarului, profesorilor și probleme administrative — adăuga și o scrisoare către T. Brediceanu cu propuneri asupra corpului profesoral, angajîndu-se să conducă destinele acestei instituții ce urma a fi nu numai o „simplă școală", ci un adevărat focar „pentru o mișcare nouă în viața artistică a Ardealului"[3] Din păcate, finalizarea acestui deziderat se amînă pînă în toamna anului 1925, altul fiind ctitorul: adică profesorul Alexandru Popp, chemat special de la Budapesta, încă din 1921.

Cum perspectiva de a activa în cadrul unei Academii de Artă la Cluj cade, se preocupă asiduu de desăvîrșirea unor importante comenzi. La solicitarea Teatrului Național din București va modela busturile lui *V. Hugo, Molière* și al lui *Aristid Demetriad* în rolul lui Hamlet (1919). Va ciopli apoi în piatră un bust al lui *B. Șt. Delavrancea,* așezat în parcul de pe șoseaua Kiseleff (1920) pe care o considerăm cea mai izbutită întruchipare a vulcanicului orator și dramaturg din cîte i s-au dedicat. Între 1919—1923, lucrînd în același atelier cu Dimitrie Paciurea în curtea Muzeului „Aman", modelajul mai tînărului sculptor va asimila unele sugestii din marea forță a transfigurării specifică și vizibilă la autorul himerelor. Împreună cu Ion Jalea va deveni autorul *Monumentului ceferiștilor căzuți în primul război mondial,* ridicat în fața Gării de Nord (1923), iar șapte ani mai tîrziu al reliefurilor figurale ce decorează *Mausoleul de la Mărășești* (1930). Singur, realizează două ample și închegate grupări statuare cu care participă la concursul pentru *Monumentul aviatorilor români* (în 1925) și cel pentru *Monumentul Infanteriei* (1932). Primului i s-a putut imputa acțiunea discordantă a orizontalității registrului de la bază cu verticalitatea motivului superior (un geniu înaripat), iar celui de al doilea proiect (ce cuprindea trei frize orizontale, succesive, de ostași dispuși într-un tensionat avînt) i s-a reproșat lipsa accentului vertical.

Satisfacții în domeniul artei statuare aveau să-i vină din Transilvania, fiind solicitat de diverse societăți, cel mai adesea secții județene ale „Astrei". Va debuta cu bustul lui *Gheorghe Lazăr,* întemeietorul învățămîntului superior în limba națională din Țara Românească, fixat în parcul din fața Casei Învățătorilor din Cluj în 15 iunie 1924, inaugurînd seria monumentelor publice din spațiul intracarpatic, menite să eternizeze fapte și personalități din istoria poporului român. La numai două

---

[2] Raoul Șorban, *Două documente inedite privind înființarea Academiei de Arte Frumoase din Cluj,* în „Steaua", Cluj, noiembrie 1970, p. 121.
[3] *Ibidem.*

luni și jumătate avea loc la Baia de Criș festivitatea de dezvelire a monumentului *Avram Iancu*, opera lui Romul Ladea (31 august 1924). Invitat la concursul pentru o statuie ecvestră a lui *Avram Iancu* la Cluj (piatra fundamentală fiind deja fixată în spațiul dintre Teatrul Național și catedrala ortodoxă cu ocazia serbărilor centenarului din septembrie 1924) Cornel Medrea va prezenta două machete. Dar comisiile întrunite în anii 1925—1926 avînd de optat între soluțiile propuse de cei 14 concurenți (alături de el figurau și Aurel Popp, Eugen Pascu, R. Ladea, Gh. Manu, Dimitriu Bârlad ș.a.) și-au amînat decizia și nici pînă astăzi un atît de mult așteptat monument nu s-a finalizat. Următoarele monumente, opera lui Medrea vor fi un *Avram Iancu* la Cîmpeni (1927) și *Șt. O. Iosif* la Brașov (1928).

Din momentul angajării comenzii pentru un monument dedicat viguros memorandist, tribun al luptei de emancipare națională a românilor din Transilvania, *Ion Rațiu* la Turda, sculptorul se gîndește la o îmbogățire a modalităților de configurare prin conceperea în întregime a personajelor. Încă de la Brașov incastrase în soclu un sugestiv relief, cuprinzînd o alegorie a poeziei cu o muză cîntînd din harfă, practică utilizată și la monumentele care vor urma. Cronicarii vremii au subliniat cu entuziasm splendoarea realizării de la Turda: „Organizatorii [...] au avut buna inspirație de a încredința monumentul unuia dintre cei mai buni artiști din generația actuală. Sculptorul Medrea are un ideal de artă pe care și-l urmează cu tenacitate, nelăsîndu-se tentațiilor de cîștiguri materiale. El înțelege monumentalul și știe să-l realizeze [...]. *Rațiu* al lui Medrea e un simbol de energie reținută, calmă [...]. Atitudinea lui este plină de demnitate și siguranță“[4]. Marele tribun este întruchipat falnic, cu volume armonios desfășurate, într-o ipostază de orator ferm care a lansat spre eterna aducere aminte memorabila expresie: „Existența unui popor nu se discută, ci se afirmă“. Aforismul făcea parte integrantă din ansamblul monumental, fiind implantat pe latura din fața soclului. Lateral, de o parte și de alta a soclului de piatră erau dispuse două reliefuri înfățișînd într-un limbaj laconic, cu o maximă subliniere a expresiilor încrîncenate, o scenă din procesul Memorandumului și o alta cu o căpetenie urmată de poporul răzvrătit.

Dînd parcă ascultare îndemnului lansat de cronicarul „Societății de mîine“ cu ocazia serbărilor de la Turda din 1930, de a nu întîrzia „să facem din istorie o forță vie a neamului“, bistrițenii adună fonduri și lansează o comandă pentru edificarea unui monument în memoria tribunului pașoptist *Andrei Mureșanu*, autor al înflăcăratului mesaj poetic: „Deșteaptă-te române!“. Cum Medrea va fi ocupat cu macheta pentru *Monumentul Infanteriei* și va cutreiera mult prin Europa în 1932 (Franța, Italia, Iugoslavia) pentru a-și îmbogăți cultura de specialitate, poposind și în atelierul celebrului sculptor iugoslav Ivan Mestrovič, nu va dispune de timpul necesar perfectării unor impozante monumente. De aceea, considerăm că este momentul să se elimine eroarea lansată de M. H. Zambaccian în monografia despre C. Medrea, din 1957, preluată fără discernămînt de majoritatea biografilor, referitoare la executarea monumentelor *Andrei Mureșanu* și *Vasile Lucaciu*, în 1932. Data este contrazisă atît de momentul lansării concursului, cît și de clipa transpunerii lor în spațiu, cum se va vedea din cele ce urmează. Bronzul înfățișîndu-l pe

[4] Horia Trandafir, *Sărbătoarea de la Turda*, în „Societatea de mîine“, Cluj, 15 iunie 1930, p. 236.

Andrei Mureșanu, înalt de 3,20 m, iar soclul de 3,60 m, se inaugurează în Piața Unirii din Bistrița-Năsăud în cadrul unei impresionante serbări populare la începutul lunii iulie 1935[5]. Mulțimea avea să fie impresionată de gestica viguroasă a vajnicului patriot a cărui mînă, ferm proiectată către înaltul cerului, simboliza voința de descătușare din lanțurile asupririi și întunericului. Ca și în cazul *Refugiatei*, nimic teatral și retoric în tumultul volumelor desfășurate în spațiu cu multă coeziune și logică, printr-o pătrunzătoare înțelegere a relației dintre conținutul de viață și întruchiparea sa monumentală.

Dar cel mai grandios monument public realizat de Cornel Medrea este considerat — pe drept — statuia lui *Vasile Lucaciu* (înălțimea bronzului 4,50 m, iar a soclului de piatră 6,30 m), dezvelită la Satu Mare la 13 decembrie 1936, în prezența unei mulțimi de 50.000 de oameni sosiți din toate localitățile din nord-vestul țării[6]. În această lucrare totul este înțeles și tratat la proporțiile monumentalului, într-o nobilă suplețe și sobrietate stilistică. Detaliul este subordonat sintezei expresive. Impresia de energie gata să se dezlănțuie este tot ce poate fi mai adecvat ca expresie plastică a biografiei acestui mare retor al elocinței naționale, intrat în legendă. Oprit parcă din mers în fața unei mulțimi nemărginite, Vasile Lucaciu privește lung în zare, desfăcîndu-și pieptul robust, cu capul puțin dat pe spate și cu expresia feții surprinsă într-un moment de încordare. Avem aici întruchiparea clară a ideii de fermitate, putere și demnitate. În față, pe soclu este aplicat un amplu relief (120×160 cm) înfățișînd o scenă alegorică: un luptător străpunge cu sulița un balaur, aluzie la disputa dintre binele învingător și a răului învins. Relieful în sine reprezintă o admirabilă operă de artă, tratat cu o dinamică mai pronunțată a liniilor și volumelor, întrucît însuși subiectul solicită acțiunii un ritm mai alert.

Dacă vom compara ipostaza din 1924 și cea din 1938 a statuii marelui dascăl *Gheorghe Lazăr* amplasată la Avrig (cea din Cluj va fi mutată la Sibiu după Dictatul de la Viena din 1940), sîntem tentați să credem că sculptorul a ținut cont de observațiile publicate în paginile revistei clujene „Societatea de mîine", în 1924, că nu s-a folosit de tabloul „publicat de P. Poenaru care redă pe Lazăr într-o formă apropiată de cea indicată în pașaportul cu care a trecut granița la Turnu Roșu în 19 iunie 1883, în drumul său spre Avrig", lăsîndu-se atras de „modelul din fața Universității din București (opera lui I. Georgescu, făcut după poetul O. Gârbea)"[7]. Bustul de la Avrig, cioplit în piatră, pune cu mai multă fervoare accent pe freamătul lăuntric al personajului, cu chipul grav, îngîndurat, aflat la vîrsta senectuții.

Monumentele au contribuit neîndoielnic la creșterea popularității sculptorului Medrea, însă genul prin care avea să-și cîștige mai întîi notorietatea a fost portretistica, întîlnită la Saloanele oficiale, prin expozițiile personale (1920, 1927) sau în expozițiile de artă românească în străinătate (Bienalele de la Veneția 1928, 1938, Barcelona, 1929 cînd i se conferă „Diploma de onoare" și Bruxelles, 1930). Iată ce scria O. W. Cisek cu ocazia expoziției de la Ateneul Român, din 1927: „De la bustul lui

---

5 * * *, *Statuia lui Andrei Mureșanu*, în „Patria", Cluj, 12 iulie 1935.

6 Pentru istoricul acestui monument vezi studiul lui Negoiță Lăptoiu, *Monumentul elocinței — Vasile Lucaciu de Cornel Medrea*, în „Studii și comunicări", Muzeul din Satu Mare, 1972, p. 351—363.

7 * * *, *Dezvelirea bustului lui Gh. Lazăr*, în „Societatea de mîine", Cluj, 22 iunie 1924, p. 248.

Victor Hugo, de la portretele și reliefurile mai vechi și pînă la acelea ale lui *Marius Bunescu* și *Ion Theodorescu-Sion* evoluția artistului a știut să închege porniri și tendințe stilistice foarte variate, ajungînd la faza de astăzi a subtilității formelor mari în reliefuri [. . .] și a masivității senzuale, susținută totuși de o tendință ce duce elementele senzuale pînă la muzicalitate [. . .]. Deocamdată portretele sculptate de Medrea fixează faza cea mai înaltă a artei sale"[8]. Simplificările de modelaj care elimină asperitățile și proeminențele au liniștit suprafețele înnobilate de vibrația calmă a luminii, conferind formelor o notă de concentrată sobrietate. Asemenea soluții plastice i-au sugerat lui Tudor Vianu să găsească pentru portretul pictorului *Ion Theodorescu Sion* analogii cu statuara greacă: „Clasicismul portretului este acuzat de linia simplă și decisă ce prelungește fruntea și nasul, o caracteristică foarte frecventă în redarea chipului atic"[9].

Afectivitatea profundă a sculptorului, prea puțin subliniată în exegezele de pînă acum frapate îndeosebi de pregnanța aspectului formal (e drept, finalizat cu mînă de maestru!) cunoaște adîncimi care-l situează între cei mai subtili analiști ai psihologiei umane. Aceasta nu înseamnă că artistul s-ar fi lăsat cucerit de epica faptelor. Dimpotrivă, s-a păstrat în limitele celui mai curat și sever profesionalism, ajungînd la o superbă simfonizare a alternanțelor poliritmice (mai cu seamă în reliefuri, torsuri și nuduri). Dar dincolo de aspectul exterior palpită cel mai adesea în sculptura lui Medrea o interioritate discretă, calmă, fără crispări și grimase. Ca o constantă a acestei interiorități se desprinde la lucrările desăvîrșite în perioada interbelică o notă meditativă, de cumpănită asumare de destin, căreia nu-i lipsesc accentele elegiace (prezente mai cu seamă în *Maternități,* dar și în unele cupluri, capete de țărănci, capete de expresie). Uneori, precum în compoziția cu *Bătrînii,* trupurile vlăguite, fixate într-o dureroasă impresie de abandonare, evocă traume sufletești de-un copleșitor verism. Neîndoielnic, Medrea n-a urmărit să facă din operă o frescă a aspectului social. Dar umanitatea sufletului său cald și receptiv a vibrat la evidența tristeților din jur. Ne-o confirmă și confesiunea făcută în finalul vieții, cînd artistul amintindu-și de realitățile sociale triste din România pînă la Eliberare, recunoștea cu francheze că „în lucrările mele de-atunci, deseori am încercat reprezentarea acestei tristeți"[10]. Displăcîndu-i strigătul durerilor, le-a transpus în surdinizate sonorități. Se exprima cu discreția lui Pallady ale cărui griuri fremătătoare și ocruri stinse îi sugerau lui Blaga „o moale suferință". Medrea ne arată că există o solemnitate a durerii care se consumă lent, solitar, cu glas înăbușit. Intonația stilului său realiza, așadar, o clamare subtilizată ce amintea de tînguirea doinelor tradiționale. Adevărate chintesențe a acestor duioase murmurări pot fi considerate compozițiile simbolice *Rugăciune, Cîntarea cîntărilor, Confidențe.*

Frecvente au fost în viața lui Cornel Medrea momentele în care s-a lăsat ademenit de vraja unei pure plasticizări. Așa s-a născut acel impresionant ciclu de nuduri și torsuri, transpuse cu voluptate în forme ample, masive, monumentale. Înfățișarea arhaizantă a acestor făpturi de o opulență obsesivă și arbitrară amintea de savuroasa plenitudine a di-

---

[8] O. W. Cisek, *Expoziția Medrea,* în „Gândirea", București, aprilie 1927, p. 194.
[9] Tudor Vianu, *Medrea,* București, 1935, p. 9.
[10] Cornel Medrea, *Artistul și realitatea socialistă,* în „Arta plastică", București, nr. 3/1960, p. 8.

vinităților păgîne, concepute la vremea lor ca simboluri ale fecundității. Stilistic, această tendință de potențare a proeminenței volumelor robuste, prin afirmarea unor curbe ce duceau la nașterea unor sfericități de-o frustă senzualitate, purta în sine similitudini cu arta lui Maillol. Numai că, spre deosebire de artistul francez, la Medrea se manifestă o mai accentuată preocupare de fixare în atemporal a motivelor, la el arhaismul fiind precumpănitor.

Reliefurile, fie adosate monumentelor publice, fie concepute ca opere de sine stătătoare, alcătuiesc un capitol de major interes în creația lui Medrea. Lectura lor ne convinge de forța și eleganța desenatorului care știe proporționa just ritmica formelor în spațiu. Stilizarea capătă aici funcție dominantă. Dacă în medalioanele reprezentînd voievozi români, așezate deasupra scării de onoare a Palatului Republicii (în 1934), punerea în evidență a formelor se făcea cu o sobră solemnitate, în monumentalul relief *Dragoș Vodă și zimbrul*, expus în cadrul Pavilionului românesc la Expoziția internațională de la Paris (1937) volumele sînt proiectate în spațiu cu o tensionată frenezie, încît personajele lasă impresia unui torent dezlănțuit. Lucrării i s-a decernat Marele Premiu. Calmul suveran al stilului său care asocia într-o formulă atît de personală seninătatea antichității clasice cu vitalitatea umanismului renascentist, s-a desprins edificator din altorelieful sintetizînd o temă generoasă: *Cultura,* prezentat în cadrul expoziției de la New York (1939) și distins cu Premiul internațional.

Vacantîndu-se postul de profesor (sculptură) la Academia de Arte Frumoase din București prin decesul lui Paciurea (1932), urmașul firesc al reputatului predecesor a devenit Cornel Medrea. Angajat în 1933, va activa în învățămîntul superior de artă pînă la încetarea din viață în 25 iulie 1964, contribuind decisiv la temeinica specializare a numeroase promoții de artiști care i-au admirat cultura, competența și căldura comunicării.

Lucrările modelate de Cornel Medrea în ultimele două decenii ale vieții înregistrează aceeași pasionată abordare a unei tematici de o mare diversitate. Sub raportul limbajului plastic va proceda la o mai accentuată simplificare și stilizare care uneori în portrete *(Muncitor, Utecistă, Dansatoare),* dar mai ales în lucrările destinate spațiului natural *(Spre soare, Maternitate)* nu a putut evita un anume schematism, datorită unei aspre hieratizări a formelor și implicit a atitudinilor. Predilectă va fi totuși acea demult caracteristică disponibilitate de a spiritualiza și diferența expresivitatea portretelor, constituite într-o prestigioasă galerie de mari personalități: *Michelangelo, Beethoven, Ovidiu, Baba, Paul Constantinescu, Dimitrie Cuclin, Mihail Jora, Traian Săvulescu.* Cum bine aprecia Ion Frunzetti „după faza interbelică de apologizare a energiei fizice, exprimînd în genere revolta, svîcnetul protestatar al voinței" Medrea trece „la o apologie a energiei morale, etapă vizibilă mai ales în portret"[11].

Forța viziunii sale monumentale, dar și patetismul ardent al evocării, vor marca încă o dată energic plămada formelor dramatic distribuite în monumentul *1907,* ridicat la Buzău (piatră, 1959), tulburătoare reprezentare a consecințelor unui moment istoric de tristă amintire.

---

[11] Ion Frunzetti, *Cornel Medrea,* în „Contemporanul", București, 3 aprilie 1963.

După retrospectiva din 1948 de la București, sculptorul găsește o soluție ideală pentru destinul operei sale, donînd-o în întregime statului „ca simbol al întregii mele activități" și ca „omagiu pentru interesul și înțelegerea pe care o arată făuritorilor de frumos Republica Populară Română"[12]. Considerîndu-se un „fiu al poporului" care și-a dedicat întregul său efort „luptei sale de mai bine"[13], va spori la 240 numărul lucrărilor donate, încadrate într-un admirabil muzeu memorial „Cornel Medrea" la București[14]. De generozitatea maestrului a beneficiat și municipiul Constanța căruia îi va dona în 1959 grupul statuar *Pescarii* (așezat la intrarea în port) și apoi lucrările *Sirena și delfinul, Răsăritul, Fetița cu broasca* (în 1961) care, transpuse în piatră, înnobilează alei și parcuri pe litoralul românesc.

Dovada „interesului și înțelegerii" manifestată de statul nostru socialist față de creatorii de artă se materializează în numeroase ordine, medalii și titluri acordate acestui maestru al statuarei românești: membru corespondent al Academiei R.P.R. (1955), Premiul de Stat, clasa I-a și Maestru emerit al artei (1956), Artist al poporului (1957) și, în sfîrșit, Profesor emerit (1962). Prestigioasele distincții erau semne de caldă recunoștință pentru zbuciumul fertil al acestei viguroase personalități despre care Tudor Vianu a lăsat aceste rînduri memorabile: „Elanul constructiv al generației noastre a trecut prin acest liniștit ardelean care acoperă cu tăcerea, modestia lui, cu rezerva sa cugetul în necontenită cercetare al unui profund artist. Din mîinile sale puternice, sub limpezile lui priviri, naște un univers al frumuseții, o lume de îndepărtate simboluri, de oameni expresivi, de forme pure, și oricine frecventîndu-le mai îndelung ajunge să le iubească, înțelege că prin ele vremea noastră își cucerește o parte largă din drepturile ei"[15].

[12] Cornel Medrea, *Actul de donație*, Muzeul C. Medrea, București, 1948.
[13] *Ibidem.*
[14] Pentru o mai detaliată informare vezi Petre Oprea, *Muzeul Cornel Medrea*, în „Arta plastică", București, august 1964.
[15] Tudor Vianu, *Cornel Medrea*, în „Gândirea", București, noiembrie 1934.

CORIOLAN MUNTEANU

Depășind pragul vîrstei de octogenar, Coriolan Munteanu privește calm, senin și împăcat cîmpul faptelor care i-au marcat decisiv existența, simțindu-se împlinit sub triplu aspect: atît ca artist și profesor, cît și în planul implicațiilor obștești. Văzu lumina zilei la 17 iunie 1905 în Lunca Arieșului, județul Alba. Spațiul de legendă al Țării Moților avea să-i fie leagăn pe întreaga durată a copilăriei și adolescenței, tatăl (preot) luînd în primire parohia din Buru, iar din 1918 pe cea din Podeni, unde va rămîne timp de două decenii.

Anii de început ai școlii cunosc multe fluctuații. Prin măsura abuzivă a autorităților austro-ungare, școala din Buru va fi desființată. Va învăța carte împreună cu ceilalți copii ai satului prin generosul efort al tatălui său, care avea să fie persecutat de oficialități pentru un asemenea gest profund umanist. Studiază apoi la școlile din Remetea Trascău și Baia de Arieș, pentru a ajunge în cele din urmă la liceul din Turda (absolvindu-l cu bacalaureat în 1923). În timpul studilior gimnaziale manifestă egală pasiune pentru matematică și desen.

În lipsa unei școli de arte frumoase în Transilvania cînd Munteanu absolvise liceul, încearcă o specializare cu profil real, devenind în toamna anului 1923 student la Școala Politehnică din Timișoara. După un an părăsește facultatea timișoreană, atît din considerente materiale (nu a primit bursă), dar și gîndind la perspectiva unor preocupări către care nu simțea chemare. Întrucît părinții mai aveau de întreținut la școală și două fete (care vor deveni în final profesoare), Coriolan se angajează funcționar la Curtea de Apel din Cluj. Totodată, se înscrie și la Facultatea de Drept, prezentîndu-se la examene timp de patru ani, fără a o absolvi.

Se simte, în schimb, atras de climatul întreținut de Școala de Arte Frumoase din Cluj, expozițiile de la finele fiecărui an constituindu-se în interesante evenimente artistice. De aceea, din octombrie 1930 pătrunde în atelierele Școlii, studiind la început cu profesorul Catul Bogdan. În anul următor (1931/32) va studia la clasa profesorului Aurel Ciupe. Paralel cu preocupările specifice instrucției plastice își păstrează și amplifică pasiunea pentru lectură, la seminariile și examenele teoretice impresionînd prin vastitatea cunoștințelor și claritatea expunerii. Își formează un anturaj de prieteni (Ion Th. Ilea, Tudor Bugnariu, Ion Vlasiu ș.a.) cu care întreține înflăcărate discuții ce depășeau cîmpul strict al specialității, evadînd cu ușurință în sfera literaturii și muzicii. Ca ata-

re, capătă o mobilitate spirituală care-i oferă soluţii adecvate ilustrării volumului „Inventar rural“ de Ion Th. Ilea.

Derutat de regimul incert al Şcolii clujene, mereu ameninţată cu desfiinţarea, se transferă la Academia de Arte Frumoase din Iaşi, atras şi de personalitatea pictorului-profesor Ştefan Dimitrescu. Pătrunzînd în atelierul acestuia, tînărul student va fi frapat de spiritul doct, clar şi sistematic al maestrului preferat, care punea accent pe disciplina gestului pictural, recomandînd totodată ca sub învelişul cromatic să devină sesizabil şi freamătul spiritual al formei. Din păcate, însă, în urma unui accident stupid Dimitrescu se stinge rapid din viaţă (în 1933), fiind urmat la catedră de un alt pictor cu reputaţie Nicolae Tonitza. Adept al unei metode mai libere, noul profesor încuraja o mai pronunţată deschidere imaginativă. Cu firea sa echilibrată şi tenace, Munteanu îşi afirmă o oarecare personalitate printre studenţii Academiei, cîştigînd simpatia profesorului Tonitza care-l proclamă şef de atelier. Mărturie a faptului că îşi cîştigase netăgăduită reputaţie printre colegii ieşeni o constituie şi alegerea sa în primăvara anului 1933 ca preşedinte al Societăţii studenţilor de la bele-arte, calitate menţinută pînă la absolvire în iunie 1934.

Atmosfera caldă, intimă, laborioasă din cadrul Academiei ieşene va constitui un stimul pentru studentul ardelean, care desăvîrşeşte cu pasiune şi rîvnă lucrări tot mai închegate. Odată, în mai-iunie 1934, întîrziindu-se organizarea expoziţiei şcolare, Coriolan Munteanu se asociază cu V. Cazacu, Dumitru Loghin şi Adrian Secoşanu, deschizînd o expoziţie de grup în incinta Academiei, manifestare care s-a bucurat de un frumos ecou. Proaspătul absolvent de obîrşie transilvană introduse în ambianţa expoziţională cîteva lucrări inspirate din viaţa oamenilor şi a locurilor natale, transpuse însă într-o atmosferă cromatică perfect adaptată mediului spiritual în care se instruise în ultimii doi ani.

De fapt, obişnuirea retinei şi sensibilităţii sale cu un mod de transfigurare specific moldav avea să fie determinat nu numai de climatul Academiei de Artă (prin profesori şi colegi), ci şi prin cunoaşterea şi aprofundarea soluţiilor formale promovate de artiştii cu tot mai viguroasă afirmare în mediul cultural al Iaşului la acea vreme. Este vorba de un Victor Mihăilescu-Craiu (coleg de clasă), Costache Agafiţei, Călin Alupi, Mihai Cămăruţ, Nicolae Popa ş.a. Vizitînd Salonul plasticienilor ieşeni sau expoziţilie lor personale, Coriolan Munteanu s-a lăsat pătruns de o factură a limbajului întemeiată pe savori cromatice şi vibraţii lirice. Sub impulsul acestor înrîuriri creaţia sa viitoare se va desăvîrşi în tonalităţi mai calme şi armonioase, fără tensiuni şi contraste pe care le încurajau climatul transilvan. Această notă particulară a viziunii sale picturale — în raport cu timbrul operelor create de pictorii ardeleni — va fi sesizată atît cu ocazia expoziţiilor personale de la Cluj (martie 1936) şi Oradea (1936, 1937), la Saloanele oficiale din capitală (1935, 1937) sau la sinteza artei ardelene, Cluj (septembrie 1939).

Ştiinţa compunerii şi ritmării elegante a plănurilor, alături de rafinata dozare a tonurilor, cu alb-griuri catifelate, aşternute în context cu accente de brunuri patinate, o întîlnim încă de la primele lucrări, precum şi în *Peisajul din Iaşi — iarna,* expus şi bine apreciat la Salonul oficial din 1935. În primăvara anului 1936 dispunea de 64 de lucrări (peisaje, portrete, naturi statice şi desene) care expuse la Cluj au reţinut atenţia „prin vibraţia caldă a coloritului“, prin existenţa unor „planuri simplificate“ care oglindeau „crîmpeie de lume într-o atmosferă crepusculară“. O *Natură statică cu liliac* tratată „în mici pete de culoare“ lăsa impresia

unei „sinteze de culori calde“. Dintre desene erau remarcate *Birjarii, Cosașii, La sapă* „care toate prezintă o linie simțită, spontană, o compoziție cu un puternic dinamism interior“[1].

Efortul tenace spre găsirea unui „drum personal de exprimare“, revendicat și de cronicari[2] începe treptat să dea rezultate. Cîteva peisaje pictate în contact cu particulara lume a Apusenilor (precum *Case la Sălciua* — 1938, *Peisaj din Cîmpeni* — 1938, *Case la poalele muntelui* — 1940, *Peisaj din Țara Moților* — 1941) relevă o puternică împrospătare a paletei, iar sub raport compozițional utilizarea perspectivei aeriene, ce încuraja reprezentarea unor ample panorame. Un verde multiplu nuanțat inundă generos spațiul, fiind întrerupt pe alocuri de sonoritatea unor brunuri grave, ce marchează prezența unor suple și ingenioase mărturii arhitectonice, de natură rustică.

Dintre amănuntele biografice ale perioadei interbelice amintim de familiarizarea cu aspectele specifice decorării interioare a lăcașelor de cult. Debutează în 1934, cînd pictează biserica din Vidolm, pe Valea Arieșului, continuînd patru ani mai tîrziu cu bisericile din Alparia, Aștileu lîngă Alejd și Săldăbaj. Își începe activitatea didactică la Școala Normală din Oradea (septembrie 1935), avînd și ore la liceul „Emanoil Gojdu“. Ca urmare a Dictatului de la Viena se vede nevoit să se refugieze (septembrie 1940). După un scurt popas la Ploiești este numit profesor la liceul comercial din Sibiu, dar va preda de fapt în cadrul Seminarului Pedagogic Universitar, care-și avea sediul la liceul „Gheorghe Lazăr“. Nu mult după mutarea în orașul de pe Cibin cunoaște bucuria nașterii unicului copil Alin (10 mai 1941) care-i va moșteni pasiunea pentru pictură.

Nu neglijează lecturile, păstrînd un permanent contact cu lumea literaților. De aceea, poetul I. Herlea îi solicită o copertă pentru volumul „Umbre“ (1940), iar Olga Caba ilustrații pentru „Vacanța unui sentimental“ (jurnalul unei călătorii în Anglia). La Sibiu cîștigă aprecierea și dragostea unui elevat cerc intelectual, petrecînd clipe de neuitat în intimitatea redactorilor de la revista „Luceafărul“: Mihai Beniuc, Olimpiu Boitoș, Victor Papilian, Grigore Popa, D. D. Roșca. Va deveni un asiduu colaborator al acestei prestigioase reviste de cultură din Transilvania acelei vremi, executînd coperta, ilustrații și vignete, preocupîndu-se cu fervoare a găsi echivalent grafic unor frumoase pagini de simțire românească. Va redacta și cronici plastice, dedicate artiștilor ardeleni Elena Popea, Nicolae Brana, Ion Vlasiu. Acuratețea și profunzimea scrisului le trăda pe acelea ale gîndului.

Activitatea sa pasionată, conștiincioasă și prolifică pe diverse planuri capătă o amplă rezonanță în realitatea culturală a timpului. Ca atare, se impune și atenției cercurilor oficiale care-l trimit, în 1942 (alături de alți artiști cu notorietate, precum Al. Ciucurencu, Lucian Grigorescu, E. Drăguțescu, Eugen Ispir, Sorin Ionescu, Paul Miracovici) să efectueze notații cu aspecte ale frontului. Asemenea colegilor cu care a fost convocat, Coriolan Munteanu nu a simțit chemare spre a înregistra dramatica încleștare a luptelor. Componenta lirică a sensibilității avea să vibreze cu rafinată muzicalitate în fața unui peisaj de un pitoresc aparte,

---

[1] S (Emil Sabău), *Expoziția pictorului Coriolan Munteanu*, în „Patria“, Cluj, 3 aprilie 1936.

[2] V. Beneș, *Coriolan Munteanu*, în „Pagini literare“, Turda, 1936, p. 275; Raoul Șorban, *Expoziția Coriolan Munteanu*, în „Gând românesc“, Cluj, 1936, p. 245.

generos scăldat în lumină. De aceea, însemnările sale devin emoționante pledoarii pentru păstrarea cursului pașnic al vieții, condiție esențială pentru conservarea valorilor perene ale umanității *(Fabrici în funcțiune, Sat tătăresc, Stînci la mare, Ruine, Orașul în alarmă, Port bombardat, Peisaj cu chiparoși, În seră,* ș.a.). Cu o selecție din aceste lucrări, alături de altele executate în țară, deschide o expoziție personală la Sibiu (decembrie 1943).

Ridicîndu-se valoric mult peste nivelul manifestărilor cu care se obișnuise publicul, cele 56 de exponate au izvorît „spontan din prea plinul său sufletesc, dezvăluind simplu și profund o lume a lui [...]. Precizăm că sînt cîteva bucăți de-o frumusețe și de-o armonie excepțională care pot sta cu cinste în orice colecție sau muzeu. Estompările rafinate din desenele în cărbune și le-a însușit de la maestrul său Tonitza"[3]. Într-un detaliat și pertinent comentariu inserat în paginile „Luceafărului" pictorul era considerat „un liric echilibrat. De aceea spațiul estetic al picturii sale este încălzit de vibrații învăluitoare și de emoții stăpînite [...]. Judecată din această perspectivă arta lui Munteanu ne apare ca o sugestivă pictură de atmosferă"[4].

Dacă în anumite momente refugiul către incitanta poezie a naturii constituia expresia lipsei de adeziune la tensiunea unor acțiuni și evenimente, cînd războiul capătă o întorsură în acord cu glasul rațiunii ce stăpînea și propria-i ființă, atunci Coriolan Munteanu devine un conștient și inspirat interpret al momentului, înregistrînd cu vigoare și autenticitate aspecte *Din războiul de apărare contra naziștilor, După bombardament* sau *Fuga naziștilor,* acuarele executate în toamna anului 1944. Văpăi de roșu fumegînd și albastrul de o tenebroasă densitate evocă edificator aspectul dramatic al faptelor.

O nouă schimbare de reședință are loc în toamna anului 1945 cînd se fixează definitiv la Cluj. Continuă activitatea didactică în cadrul Seminarului Pedagogic Universitar, transformat în Liceul nr. 3. Din 1946 conduce — împreună cu pictorul Zoltán Andrasy — școala liberă de artă, unde aveau acces toate categoriile sociale. Energie activă, dornică să contribuie la afirmarea valorilor autentice, desfășoară o bogată activitate în cadrul Sindicatului mixt al artiștilor, scriitorilor și ziariștilor, căutînd și soluții practice pentru ameliorarea condiției materiale a artiștilor plastici. Ca semn al reputației de care se bucura în rîndul colegilor de breaslă este ales președinte al secției de artă plastică, funcție păstrată pînă în 1950, cînd se înființează Uniunea Artiștilor Plastici. Susține cu fervoare organizarea unor expoziții periodice de grup, personal asociindu-se în anii 1946—1948 cu pictorii: Ion Găvrilă, Cornel Cenan, E. Cornea, C. Dinu Ilea, H. Loew, Al. Szolnay și sculptorul Nistor Moțu. Se numără printre animatorii Salonului ardelean din 1947.

Sub raportul creației, Coriolan Munteanu realizează un admirabil ciclu de portrete de copii *(Alin, Ninuca, Nepoțica)* unde supleța liniei și puritatea tonurilor comunică emoționant inocența, frăgezimea și candoarea vîrstei. În peisaje *(Pe Valea Arieșului* — 1945, *Sibiu — orașul de*

---

[3] N. Brana, *Expoziția de pictură Coriolan Munteanu,* în „Țara", Sibiu, 1 ianuarie 1944.

[4] Grigore Popa, *Pictorul Coriolan Munteanu,* în „Luceafărul", Sibiu, ianuarie 1944, p. 37—38.

Jos — 1945, *Bărci la mal* — 1947, *Peisaj însorit* — 1947, *Stradă la Cluj* — 1949), rezolvate în ulei, tempera și acuarelă, se păstrează acea notă de calm și echilibru, printr-o armonizare subtil orchestrată, evitîndu-se permanent violența contrastului. Preponderența tonurilor calde, limpezi, recomandă dăinuirea resurselor optimiste ale firii. De o remarcabilă calitate picturală sînt și naturile statice, exersînd cu egală pasiune în tonalități rafinat surdinizate *(Natură statică cu liliac)*, în puritați de ton *(Albăstrele)* sau cu viguroasă împăstare a motivelor, de o prețioasă materialitate *(Natură statică cu fructe* — 1945, *Mere* — 1954). Văzîndu-i guașa *Cherhana și plajă la Neptun* — 1959 într-o regională clujeană, Ion Frunzetti nota într-o cronică: „. . . găsim pe drept la un pictor ca Munteanu Coriolan un acord muzical din marea tradiție a peisagisticii românești majore“[5].

În momentul în care devine actuală problema înființării unei secții de artă plastică în cadrul Institutului de Artă dîn Cluj, apreciindu-i-se pregătirea academică, experiența didactică, individualitatea creației artistice și clarviziunea unui spirit fundamentat pe o temeinică informație, Coriolan Munteanu este solicitat și întocmește Regulamentul de funcționare al secției, făcînd parte și din comisia de admitere. Din rațiuni dificil de pătruns nu va fi integrat în corpul profesoral al secției, rămînînd în continuare în învățămîntul mediu, pînă în 1960 (la Liceul de artă). Atunci se încearcă o reparare a afrontului adus în 1948, fiindu-i încredințată organizarea și conducerea secției de artă plastică din cadrul Institutului Pedagogic de 3 ani. În calitate de șef al catedrei, cu fină intuiție și obiectivitate, a adunat un nucleu de cadre tinere, elemente de real talent, cu frumoase prespective, drept care obține admirabile rezultate pe linie didactică[6].

Împlinind limita de vîrstă se pensionează din învățămînt în 1967. Deoarece a întîmpinat greutăți în a populariza prin expozițiile colective lucrările de șevalet, Coriolan Munteanu se preocupă tot mai asiduu de pictura murală. Lucrări de asemenea factură a realizat la Cluj-Napoca (biserica ortodoxă din Deal), Cîmpia Turzii, Florești, Sălciua de Sus și Sălciua de Jos, Baia de Arieș, Ibănești (lîngă Reghin), Bârsăul de Sus (Bihor), Someșul Ileac (lîngă Jiboț), Chichișa, Someș-Guruslău, Poarta Sălajului, Rodna Veche, Căpîlna, Brusturi (lîngă Marghita), Mănăstireni (județul Cluj), Rona de Jos (județul Maramureș), Sălișca (lîngă Dej) ș.a. Referitor la aceste preocupări ale pictorului iată ce scrie Mircea Țoca: „Cu o pasiune fără egal, Coriolan Munteanu a cultivat îndeosebi în ultimul sfert de veac pictura murală, numărul și ținuta realizărilor recomandîndu-l drept unul dintre cei mai de seamă freschiști transilvăneni. Cu adevărat remarcabilă este știința cu care și-a înscris lucrările monumentale în aria unui bizantinism autohton, adus în actualitate, în care exprimarea se bazează pe stilizare și pe dematerializare, dar ampla suprafață a peretelui încorporează savori cromatice deduse din corelarea tonalităților în contexte pe care desenul le ordonează majestuos, dar nu le oprimă“[7].

---

[5] Ion Frunzetti, *Regionala clujeană de grafică*, în „Arta plastică“, București, nr. 10—11/1963, p. 534.

[6] Aceste cadre erau: Ghiorghi Apostu, Teodor Botiș, Vasile Crișan, Voichița Căprariu, Leonid Elaș, Paul Sima, Andrei Szederjeszi, Mircea Vremir.

[7] Mircea Țoca, *Pictori clujeni*, București, 1977, p. 16.

După ani de ezitări, în aprilie 1983, voind să imprime în memoria timpului fulguranta prezență a fiului său Alin, prematur dispărut (în 1966), își asociază lucrările într-o revelatoare expoziție retrospectivă, deschisă în sălile Galeriei mari a Fondului Plastic din Cluj-Napoca.

*

* *

Discuțiile prelungite purtate cu maestrul Coriolan Munteanu cu ocazia pregătirii și organizării retrospectivei din 1983, continuate cu prilejul sărbătoririi vîrstei octogenare (1985), mi-au consolidat convingerea că mă aflu în prezența unui interlocutor erudit, cu o gîndire extrem de mobilă, întemeiată pe o vastă cultură umanistă. Așadar, stimate maestre Munteanu, cum v-ați apropiat de lumea artei?

— *Curiozitatea și pasiunea de a da întruchipare făpturii umane prin desen și culoare s-au declanșat de timpuriu. Dar exercițiul efectiv l-am putut face cu întîrziere, din cauza unor impiedimente de natură materială. Abia la vîrsta de 25 de ani am putut frecventa cursurile Școlii de Arte Frumoase din Cluj, studiind un an cu profesorul Catul Bogdan care punea mult suflet în corecturi. Din cauza culturii mele „laice" nu înțelegeam întotdeauna ce vroia să-mi spună. Simțind precaritatea cunoștințelor mele artistice m-am dus la biblioteca Universității unde am răsfoit toate fișele și titlurile de cărți, alegîndu-le pe cele necesare unei temeinice informări. Mi-am tradus și principiile estetice formulate de J. Neumann, însușindu-mi legile construcției artistice atît de valabile, pe care azi puțini le mai iau în considerare: pragul, verosimilitatea, expresivitatea, unitatea în varietate... În felul acesta mi-am îmbogățit cunoștințele care m-au ajutat să-mi aleg un limbaj artistic mai dezvoltat.*

De ce v-ați transferat la Iași?

— *Explicația vine de la statutul incert al Școlii de Arte Frumoase din Cluj. Realitatea este că întîlnirea cu climatul spiritual din capitala Moldovei avea să-mi marcheze profund destinul artistic. La școala clujeană mă obișnuisem cu o anume rigoare, cu o disciplină formală destul de severă, reprezentînd sub raport didactic un avantaj, fapt ce a făcut ca în urma unei testări la Iași consiliul profesoral să decidă înscrierea mea nu în anul III, ci în anul al IV-lea. Durata de școlarizare la Academie era — începînd din 1931 — de cinci ani. Un an am beneficiat de generoasa îndrumare a reputatului profesor Ștefan Dimitrescu (era și rector), neașteptata sa dispariție înregistrînd-o ca primă mare durere a vieții mele. În anul următor profesorul îndrumător a fost de aceeași înaltă elevație: N. Tonitza. Avea un cuceritor har didactic, făcînd corectura diferențiat. Așa a ajuns să ne cunoască perfect capacitatea de înțelegere a fiecăruia, calitățile noastre coloristice sau de imaginație necesare pentru a găsi combinații de culori cît mai variate și juste.*

Dincolo de înrîurirea profesorilor, reală și evidentă mi se pare și influența unei atitudini estetice îmbrățișată de o bună parte din colegii și pictorii ieșeni.

— *Asemenea Clujului și la Iași, prin anii '20—'30, s-a afirmat puternic un nucleu de artiști interesați atît de perpetuarea tradiției, cît și de asimilarea unor tendințe novatoare viabile. Aș aminti aici pe un V. Mihăilescu-Craiu, Octav Băncilă, Nicolae Popa, I. Țolea, Adrian Secoșanu, ultimii trei colegi la Academia ieșeană. Timp de trei ani retina și sufletul meu se obișnuise cu acea discretă sonoritate a tonalităților, cu o*

calmă așternere a luminii asupra formelor, încît evitam contrastele, surdinizînd intonațiile. Se pare că această suavă filtrare a interferențelor cromatice erau în acord și cu structura firii mele senine și echilibrate, căreia îi repugnau excesele.

Din lectura lucrărilor pictate în anii 1942—1944 transpare neîndoielnic un vibrant protest antimilitarist.

— Atît materialul ce-l păstrez în colecție, cît și cel răspîndit prin București, expus cu ocazia acțiunilor expoziționale organizate de Ministerul de Război stau mărturie asupra preponderenței interesului și a finalității strict artistice a creației mele din acei ani tulburi.

Posesor al unei impresionante culturi de specialitate nu regretați că n-ați amplificat opera pe măsura cunoștințelor posedate?

— Din păcate n-am avut tăria să răspund prin înfăptuiri la gesturile — fără acoperire de spirit — ale unor îndîrjiți potrivnici prin anii '50. Am cedat unor solicitări de mai mică importanță ca fapt artistic, fără a-mi găsi în ele căutata consolare.

Mult apreciată este și implicația dumneavoastră viguroasă în acțiuni de interes didactic și obștesc.

— De cînd mă știu m-am dorit și am fost un om activ, sociabil, dornic să-mi fac eficace resursele.

Prematura stingere a unicului dumneavoastră fiu Alin, cînd abia absolvise în 1966 Institutul clujean de specialitate, știu că v-a afectat profund ființa.

— Acel incident absurd m-a descumpănit total, încetînd să mai am preocupări în domeniul picturii și graficii de șevalet. Pentru a fixa în memoria timpului dimensiunea artistică a fiului meu, care a lăsat chiar la o așa de fragedă vîrstă ,o operă de real interes și valoare m-am gîndit să fac o donație Muzeului de Artă din Cluj-Napoca, la care aș alătura și o selecție din lucrările mele cele mai reprezentative.

Gestul dumneavoastră v-ar întregi biografia cu încă un fapt de cultură demn de toată admirația.

FERDINAND GALLAS

Oraș cu prestigios trecut istoric și cultural, Timișoara și-a conturat o fizionomie particulară în ansamblul mișcării noastre artistice. Timbrul distinct al acestei originale rezonanțe s-a iscat din asimilarea de către spiritualitatea românească, prioritară, a contribuțiilor specifice aduse de creatorii aparținînd diverselor naționalități conlocuitoare: germani, maghiari, sîrbi, slovaci etc. Cînd se intuia freamătul nobil și generos al artei autentice comuniunea de spirit se efectua deschis și sincer fără nici o reticență. Este și cazul solidei integrări în spațiul peren al artei moderne românești a sculpturii lui Ferdinand Gallas.

Fiu al unei familii ce dispunea de modeste resurse, dar predispusă la sacrificii pentru cultivarea talentului copiilor săi, Ferdinand va beneficia de sprijinul necesar perfectării vocației artistice. Născut în 1893 în capitala Banatului (deci în același an cu pictorul Adalbert Varga, timișorean și el), va studia la școala de arte și meserii din localitate. Etapa următoare va fi — ca și în cazul lui Cornel Medrea — instruirea în cadrul Școlii Superioare de Arte Decorative din Budapesta. Aici îndrumarea purta încă adînc respect soluțiilor academice de configurare. Erau însă frecvente și experimentările în spiritul artei secesioniste. Posedînd un remarcabil simț al formei, studentul timișorean va fi premiat anual cu ocazia expozițiilor școlare, cîștigînd și un concurs de plachete, în concurență cu artiști consacrați. Consecința firească a acestor virtuți și reacții este reținerea sa ca asistent în cadrul instituției în care se instruise.

Nu va profesa decît cîteva luni, fiind concentrat și trimis pe frontul din Rusia. Cade prizonier (1915) și este internat în lagărul de la Krasnoiarsk. Îndemînatec, îndeplinește cele mai diverse munci: de cismar, tîmplar, zidar, giuvaiergiu. O încercare de evadare eșuează, aplicîndu-i-se un regim de dureroasă austeritate. Scapă de surghiun în 1917, ca urmare a victoriei Marii Revoluții din Octombrie. Va adera sincer la ideile și acțiunile proletariatului. Dornic de o mai temeinică pătrundere în tainele artei va frecventa timp de doi ani (1919—1921) Academia de Arte Frumoase din Moscova. A trăit momente de neuitat în acele vremuri de radicală modificare a direcției de afirmare a unei întregi societăți, orientată pe un făgaș democratic, salutînd entuziast eliberarea omului de servitute și inechitate socială. Aceste convingeri și atitudini se vor reflecta în aspectul tematic și stilistic al operei sale viitoare. I-a cunoscut îndeaproape pe V. I. Lenin, A. Maiakovski și Maxim Gorki, dată fiind im-

plicarea sa frecventă în importante activități de propagandă prin afișe, panouri.

În 1922, revine la Timișoara, deschizînd o expoziție personală într-un mediu în care asemenea manifestări reprezentau pe-atunci o raritate. Cea mai expresivă și comentată dintre lucrări avea să fie *Viața*, compoziție simbolică în care făcea aluzie la necesitatea ocrotirii ființei umane de absurdul potrivniciilor posibile. Durerile îndurate în timpul prizonieratului și persistența diferendelor sociale în România interbelică, cauză pentru sfîșietoare drame petrecute în planul cotidian al existenței covîrșitoarei majorități, au constituit mobilul adoptării de către sculptor a unei atitudini compasive, semn de fraternizare cu destinul celor năpăstuiți. Interesul pentru exteriorizarea unor trăiri de o profundă semnificație umanistă, solicita un limbaj plastic epurat de escrescențele concretului amorf. Pentru a căpăta obișnuință cu o formulare mai directă, simplificată, efectuează o nouă specializare de un an (1923) în cadrul Academiilor de Artă din Dresda și Berlin. Nu atît corecturile primite, cît mai ales contactul cu o viață artistică dominată de maxima potențare a subiectivității, specifică viziunilor expresioniste, îi va marca profund gîndirea și sensibilitatea. Cu acel prilej va cunoaște direct sugestive lucrări din creația lui Ernst Barlach, sculptor reprezentativ în epocă, adept al transpunerilor patetice, exprimate într-un limbaj abreviat.

Posedînd o vastă cultură de specialitate, Ferdinand Gallas se va afirma în ambianța artistică a orașului natal mai întîi prin soluții ponderate, prin respectul față de formulările tradiționale. Astfel, un portret al pictorului local *Adalbert Varga* reține atenția prin fina modelare a formelor, prin calma rotunjire a volumelor peste care lumina se așterne discret, conferind chipului o senină reverberație. Tot în colecția Muzeului din Timișoara se află un *Cap de copil* (1925), rezolvat simplu și clar, printr-o lejeră gradare a accentelor în spiritul unei viziuni neoclasice. Punctează elementele anatomice cu simț al proporțiilor, individualizînd trăsăturile personajului. La distanță mică de timp (prin 1926/27) realizează un portret al poetei *Else Kornis* în care se observă un interes mai pronunțat pentru evitarea detaliului, simplificînd și ordonînd cadența formelor.

Contactul cu tensiunile vieții sociale din Timișoara anilor postbelici, cînd impiedimente greu de depășit au creat un statut nesigur propriei existențe, va determina o radicală modificare a atitudinii sale ca om și ca artist. Evidența tristelor amănunte de viață hărăzite imensei majorități de un sistem politic abuziv și oligarhic, propovăduitor al inechității sociale, îl face — cu și mai multă tenacitate — solidar cu soarta celor nedreptățiți. Adoptarea unei astfel de atitudini a căpătat amploare stimulată de gestul similar al graficianului de obîrșie slovacă Julius Podlipny, stabilit și el în capitala Banatului, în 1926, a cărei creație era străbătută de o viguroasă rezonanță umanitaristă. Sincera aderență la evenimentul uman și timbrul revendicativ al evocărilor caracteriza consecvent de-atunci transpunerile ambilor artiști.

Alegîndu-și subiecte din freamătul diurn al vieții, Gallas va dezvălui tensiunile existențiale specifice epocii, fixînd în centrul reprezentării ființa umană. În *Pavator* (bronz, colecția Muzeului din Timișoara) imortalizează sugestiv apriga încleștare a muncii, trupul muncitorului arcuindu-se viguros în față. Formele sînt alcătuite din pronunțate protuberanțe, degajînd robustețe și forță. O altă lucrare, *Hamalul* (bronz, acum în patrimoniul Muzeului din Arad) anunță deja prin patetismul dezvă-

luirii semnele unei certe individualizări stilistice. Este vorba de acea coerență arhitecturală a planurilor, evidențiind forme larg construite. Întreaga atitudine a personajului urmărește sublinierea ideii de efort: genunchii ca și spatele se încovoaie sub apăsarea poverii purtată pe umăr. Mișcarea are logică și nerv, fiind subliniată prin volume ample, cu deschidere către monumentalitate. Amprenta constructivă a modelajului poate fi sesizată și-n seria *Nudurilor*, alcătuite din soliditați și rotunjimi pline de delicatețe și voluptate. Dar în fiecare motiv se simte preocuparea lăudabilă de a depăși interesul pur formal, făcînd sesizabil sensul umanist al invocației simbolice: *Primăvară, Venus, Salomeea, Izvorul vieții*. Îndeosebi în ultima lucrare, cu toată cursivitatea formelor, suplu avîntate, există în gestica mîinii stîngi și-n expresia feții un patos al transpunerii care depășește evident efectul predilect ornamental al secesionismului.

Acel patos mărturisea trecerea trăirii psihice înaintea experienței reale, fapt ce va determina modelarea realității după legile acestei combustii interioare. Mutația afilia gestul la specificul stilisticii expresioniste. O alifiere însă care-și păstra — cu rigurozitate — o particulară tonalitate afectivă ce-și va refuza programatic violența exteriorizării. Nici durerile celor din jur și nici cele proprii nu i-au dezvăluit și calea rezolvării diferendelor sociale, motiv pentru care se va cantona în hățișul unor clamări elegiace, cu aluzie la șansa mesianică a mîntuirii prin suferință *(Durere, Rugăciune, Madona, Tristețe* ș.a.). Gînd și sentiment se concentrează în forme puternic închegate, epurîndu-se detaliile, încît ansamblul lasă impresia unui tot monolitic. Dacă în *Tristețe* (bronz, Muzeul din Arad) gruparea maselor se efectuează concentric, închizînd în interior stări compasive, în *Durere* formele se dezvoltă pe o suplă verticală, personajul implorînd deznădăjduit sprijin din afară. Suprimarea aspectului anatomic și vestimentar se face cu siguranță și fervoare, obținîndu-se o admirabilă plasticizare a ansamblului a cărui logică expresivă este dată de fluenta gradare a volumelor aplatizate. Prin ingenioase stilizări transferă subiectelor un înalt grad de generalitate, eternizînd o anume ipostază umană.

Sculptor preocupat de reflectarea existenței în datele ei esențiale, Gallas avea să îmbrățișeze firesc și teme de o mai caldă și tandră afectivitate, oferite de motivul maternității, al gingășiei unui cuplu bazat pe comuniune sufletească, al candoarei și purității infantile. În colecția dr. Eugen Schuber din Timișoara (unul din generoșii susținători ai artistului) se păstrează o compoziție înfățișînd o *Mamă cu copil* (bronz), exemplar de rară noblețe spirituală. Sentimentul dominator este cel al unei tristeți surdinizate, în gestul ocrotitor al mamei cu mîinile mlădios înfășurate peste trupul fragil al pruncului, intuindu-se și o doză de nesiguranță, de neliniște. Tratarea formelor se face simplificat. Prin inspirate abrevieri și cadențe se obține omogenizarea și coeziunea maselor, fixate într-o impresie de statică monumentală. Stilistic, limbajul sculptorului timișorean realiza o originală interferare a două posibile înrîuriri: patetismul filtrat al lui Ernst Barlach și sobra reverberație a sculpturii mestroviciene, cu darul ei de echilibru și absolut. Despre acea admirablă capacitate de spiritualizare a materiei ne conving și portretizările în care imortalizează cu subtilitate psihologia unor marcante personalități: compozitorul bănățean *Sabin Drăgoi* sau poetul maghiar *Ady Endre*.

Mărturiile atît de bogate în semnificații ale operei lui Ferdinand Gallas au putut fi remarcate cu ocazia diverselor expoziții personale

deschise în deceniul 1926—1936 la Timișoara și Arad, expoziții care aveau să sporească treptat și durabil cercul admiratorilor. Prefera ca material lutul, modelînd de obicei lucrări de dimensiuni reduse. Adevărata notorietate publică i-au asigurat-o participările la importante sinteze plastice colective. Debutul său la Salonul oficial din București (1928) îi aduce satisfacția decernării Premiului III (alături de Corneliu Michăilescu, G. Leonid și C. Bacalu), distincție acordată de un juriu exigent, alcătuit din G. D. Mirea, G. Petrașcu și D. Paciurea. Iar presa consemna: „. . . în mod deosebit trebuie să evidențiem lucrarea în bronz *Dansatoare grotescă.* Ritmurile trepidante, mișcările exotice ale dansului modern apar subliniate prin forme sugestive, caracteristice“[1].

Că numele său depășise sfera interesului local o dovedește și invitația de a participa la o expoziție de grup la Cluj, în primăvara anului 1929. În paginile cotidianului clujean „Patria“ i se face în prealabil o elogioasă prezentare: „. . . Gallas este cunoscut ca unul dintre cei mai talentați artiști din țară, a cărui reputație a trecut peste hotare [. . .]. A făcut serioase studii în Germania și face parte din generația tînără expresionistă“[2]. Un alt cronicar, analizîndu-i cele șapte bronzuri și sculptura în lemn, recunoștea că „toate“ sînt rezolvate în „delicate trăsături și forme. *Nudurile* de fecioare și mai cu seamă *Madona* ce se joacă cu copilul arată pe artistul deja format, stăpîn pe tehnica sa artistică. *Lucrătorul la pavaj* e o sculptură demnă de muzeu. La fel *Bătrîna cu lemne în spate* e o bucată rară“[3].

Anul 1929 avea să consemneze angajarea sa într-o colaborare cu semnificative rezonanțe. Pictorul și sculptorul sătmărean Aurel Popp, artist animat de grandioase proiecte în epocă, îl implică la efectuarea unor machete pentru un monument dedicat *Unirii,* ce urma a fi ridicat la Alba Iulia. Monumentul nu-și află finalitatea dorită, deși cei doi artiști au executat cu toată pasiunea opt machete. Din analiza pieselor[4] desprindem prioritatea viziunii și stilului lui Gallas, adică afirmarea solidității statice, cu forme pline, concentrate și gesturi reținute, solemne. Se încerca prin grupări statuare complexe, desfășurate în jurul unui obelisc, explicitarea devenirii noastre istorice. Dar grandiozitatea proiectului va descumpăni pe inițialii simpatizanți ai ideii.

Ratînd șansa unui mult dorit monument de for public, Ferdinand Gallas își continuă seria modelărilor sensibile, la proporțiile obișnuite care îl consacraseră. Va fi invitat și prin adeziune devine membru fondator al breslei „Barabás Miklós“, inițiată în martie 1930, la Cluj. Va figura cu 12 lucrări în bronz, una în lemn și o teracotă, impunîndu-se alături de Podlipny între cei mai reprezentativi expozanți: „. . . Gallas e un valoros sculptor pentru care idealitatea formei e un adevărat cult. Materia pe care artistul e stăpîn se modelează sub dalta și mîinile sale în volume și forme de un echilibru și armonie rară. O altă calitate a acestui artist e forța sugestivă cu care concretizează o idee, ex. *Rugăciu-*

---

[1] j. b., *Az erdélyi művészek nagy sikert arattak a bukaresti „Salon oficial“* (Artiștii ardeleni au repurtat mari succese la Salonul oficial), în „Keleti Ujság“ („Gazeta de Est“), Cluj, 24 aprilie 1928.

[2] * * *, *Sculptorul Gallas,* în „Patria“, Cluj, 13 aprilie 1929.

[3] C. Argintaru, *Expoziția celor patru la Cluj,* în „Patria“, Cluj, 26 aprilie 1929.

[4] Transpuse în gips, dimensiuni: înălțime 1,20 m și lățime 1,00 m, aflate acum în posesia familiei dr. Aurel Popp din Satu Mare, patru reproduse și în revista „Analele Banatului“, Timișoara, martie 1930.

ne, Liniște"[5]. La distanță de două zile același cronicar își continua comentariul motivînd că „valoarea acestui artist ne impune și mai multă considerație". În opera sa „se împleteau" cele două tendințe: „una de a concretiza spiritualul, de a materializa o abstractitate (Rodin) și alta de a spiritualiza materia (ex. Brâncuși)"[6].

Se va impune, de asemenea, între expozanții de referință ai sintezei plastice ardelene (Cluj, 1930), precum și la Salonul bănățean (Timișoara, decembrie 1930). Iată ce consemnau cronicarii vremii: „. . . Gallas este unul dintre cei care susțin nivelul ridicat al sculpturii prin lucrările sale fine, expresive, rezolvate cu o nobilă plasticitate"[7]. Pregnant individuale și sugestive, cele două lucrări prezentate la Salonul bănățean: *Durere* și *Mujic* i-au adus Premiul I la sculptură (alături de R. Ladea), „puternica lor monumentalitate" fiind „chemată să facă cunoscut numele său și peste hotare"[8].

Adevărată culme a creației lui Gallas poate fi considerată compoziția *Maternitate* (lemn, 1930), acum în patrimoniul Muzeului de Artă din Cluj-Napoca. Remarcabilă este aici unitatea, strînsa coeziune a maselor, volumele fin și îndelung polisate căpătînd rotunjimi delicate pe care lumina se prelinge calm, învăluitor. Elementele anatomice și vestimentare reductive se afirmă în spațiu prin supla cadență a muchiilor teșite, estompate. Închiderea în interior a privirii și întreaga atitudine a mamei, cu trupul și capul acuzat aplecate spre dreapta, dezvăluie sentimentul unei dureri înăbușite.

Singura lucrare în care sculptorul și-a probat cu întreg elanul capacitatea și forța transpunerii la proporții monumentale a gîndurilor și sentimentelor sale adînc umaniste a fost amplul relief (cca. 2×4 m) împlîntat pe frontispiciul Căminului muncitorilor din Timișoara (1935/36, actualul sediu al Comitetului județean al sindicatelor). Subiectul reprezentat evoca scene de muncă, sugerate dezinvolt, prin atitudini degajate, mărturisind o excelentă înțelegere și stăpînire a legilor mișcării, fapt ce conferă gesturilor multă tensiune și naturalețe. Rezumative, de un aspru firesc al efortului, unele siluete umane își afirmaú viguros volumetria pe cînd altele se stingeau în discrete aplatizări. Totul ajută la convingătoarea subliniere a ideii de dinamică și profundă implicare productivă a creatorilor de bunuri materiale.

Din păcate, nici vremurile și nici starea sănătății nu erau de natură să încurajeze desăvîrșirea unor noi și îndrăznețe proiecte. După 1936 va lucra tot mai sporadic, o boală necruțătoare măcinîndu-i treptat energiile, pînă la iminentul sfîrșit, întîmplat în orașul natal, Timișoara, la 1 iulie 1949. Avea doar 56 de ani. Tenta alegorică și simbolică a inspirației se păstrează pînă în ultimele clipe, după cum o relevă lucrările expuse la sintezele plastice bănățene din 1945 *(Radio)*, 1946 *(Tinerețe)* și 1948 *(Partidul — cheia de boltă)*, chiar dacă reprezentarea plastică nu mai cunoștea profunzimea și sugestivitatea soluționărilor din deceniul 1925—1935, interval în care a creat opere de o certă și viguroasă rezonanță spirituală.

---

[5] C. S., *Expoziția de primăvară*, în „Patria", Cluj, 29 martie 1930.
[6] C.S., *I. Podlipny și N. Gallas*, în „Patria", Cluj, 31 martie 1930.
[7] jos (Olajos Domokos), *Erdélyi képzömüvészek kiállitása* (Expoziția artiștilor ardeleni), în „Keleti Ujság" („Gazeta de Est"), Cluj 5 decembrie 1930.
[8] Kg., *Bánsági képzömüvészetti Szalon* (Salonul artiștilor bănățeni), în „Temesvári Hirlap" („Informația timișoreană"), Timișoara, 17 decembrie 1930.

Retrospectiva organizată de Muzeul Banatului din Timișoara în 1965 (înmănunchind 41 de lucrări) constituie doar începutul unei necesare și mai pregnante restituiri. Numele lui Ferdinand Gallas trebuie să pătrundă din nou într-un mai larg cerc de interes și apreciere critică pe măsura valorii operei păstrată în importante colecții muzeale și particulare. În literatura de specialitate este pomenit lacunar. Pentru mai temeinica lui cunoaștere și dimensionare valorică milita și maestrul Aurel Ciupe, într-o discuție purtată recent la Cluj-Napoca. Și-l amintea ca pe un „om sentimental, discret, interiorizat. Pentru arta din acel timp conta ca o personalitate distinctă, care avea un stil format, închegat, rotund. Era mult apreciat de colegi și avea numeroși admiratori. Îndeosebi directorul Muzeului bănățean, Ioachim Miloia, s-a ocupat constant de consolidarea statutului său moral și material“[9].

[9] Discuție consemnată în 14 ianuarie 1986 la Cluj-Napoca.

ANTON LAZĂR

De patru decenii (adică din 1947 cînd devine titularul catedrei de desen la Liceul de Băieți din Alba Iulia), Anton Lazăr avea să trăiască și să se manifeste ca profesor și artist în contact cu realitățile geografice și spirituale ale spațiului transilvan. Originar din Dobrogea, născut în 5 iunie 1913 la Casimcea, județul Tulcea, va face studii de specialitate în cadrul Academiei de Arte Frumoase din București (1931—1936). Aici va beneficia de exigenta îndrumare a maestrului Camil Ressu, obișnuindu-se cu riguroasa organizare a suprafețelor și armonizărilor, încît formele se desfășurau ritmic, conform unei distincte logici constructive. Chiar dacă în anii care au urmat absolvirii Academiei bucureștene exersarea în sfera creației originale n-a avut continuitatea dorită, ca urmare a repetatelor peregrinări la care l-a supus activitatea didactică (la liceele din Craiova, Bacău, Vaslui, Iași, Alba Iulia și, în sfîrșit, la Cluj din 1951) acele componente ale limbajului plastic învățate și stăpînite încă din studenție aveau să se păstreze durabil în intimitatea propriei ființe, conferind cu timpul individualitate viziunii artistice.

Statornicirea definitivă la Cluj avea să-l pună în relație stimulativă cu freamătul unei mișcări artistice de o accentuată efervescență și diversitate. Aici se confruntau fertil viziuni aparținînd feluritelor sensibilități și generații, într-un moment istoric în care se recomanda creatorilor transpunerea cît mai veridică a pulsului transformator al vremii. Pictor cu o serioasă cultură plastică și receptivitate la imperativele epocii, Anton Lazăr va finaliza o serie de compoziții avînd ca pretext inspirator fie trecutul nostru istoric, fie aspecte ale actualității. Cu o constanță demnă de admirat va fi an de an în ambianța artistică a Clujului, alături de pictorii generației sale: Petre Abrudan, Iosif Bene, Petru Feier, Teodor Harșia și Alexandru Mohy, rapsodul viguros și autentic al mutațiilor înnoitoare specifice României contemporane. Chiar dacă unele realizări au făcut concesii unor criterii extraestetice, respectul față de adevăr ne îndeamnă să recunoaștem profunzimea implicațiilor ideatice și afective sesizabile în multe din transpunerile sale coloristice. Mărturie stau un număr însemnat de lucrări: *Prizonieri* — 1953, *Horea la Galde* — 1954, *Doja la Arad* — 1955—1956, *Prezidiul* — 1958, *Insurecția* — 1964, *Unirea cea mare* — 1968, *Femei din Mărișel* — 1968, *Gărzile patriotice* — 1971, *Agricultura nouă* — 1974, *Șarja roșiorilor* — 1976, *Siderurgiști* — 1978, *Iancu și Axinte* — 1979 sau cele cîteva variante cu *Horea, Cloșca și Crișan* — 1984.

Analiza atentă a pînzelor relevă o bună cunoaștere și familiarizare cu faptele transfigurate, semn de riguroasă documentare, prin ample lecturi și reconstituiri de climat. Realitatea a constituit suportul primordial al transpunerilor, pictorul preocupîndu-se de găsirea unor soluții plastice adecvate subiectului tratat. Astfel, în compoziția cu *Prizonieri* (1953), integrată în expoziția „Lupta pentru pace", organizată la Cluj în 1955, remarcăm interesul deosebit pentru individualizarea expresiilor (un personaj își manifesta revolta, altul pare resemnat, un al treilea e vlăguit de înfometare). Observăm totodată picturalitatea spațiului, alcătuit din frăgezimi de alburi argintate pe care se profilează siluete ferme, tratate prin dense împăstări de brunuri terne. În 1954 desăvîrșește două soluții compoziționale avînd ca temă realitățile dramatice ale anilor: 1784—1785: *Horea la Galde*, expuse la București, ambele achiziționate. Una se păstrează la Muzeul Militar din București, fiind adesea reprodusă în presă, pe ilustrate, în cărți, ultima dată în manualul de istorie pentru clasa a IV-a, anul școlar 1984/85, cealaltă se află la sediul ambasadei române de la Moscova. Cei patru ani pe care artistul i-a petrecut ca profesor la Alba Iulia (1947—1951), localitate în care au fost întemnițați și martirizați conducătorii moților răsculați, i-au sădit în suflet imperioasa dorință de a restitui și eterniza faptele legendarilor eroi. Horea din Albac apare majestuos în fața mulțimii impresionate de elocința marelui tribun, devenit simbol al voinței de emancipare socială și națională a poporului său. Nimic retoric în această degajată înfățișare de atitudini, pline de naturalețe și măreție. Încă o pînză în care pictorul Lazăr își verifică admirabila știință a compoziției și capacitatea de sugerare a atmosferei specifice momentului istoric evocat este *Doja la Arad*, lucrare de referință în plastica românească a epocii respective. Devenită și element constructiv, culoarea — dispusă în tușe suculente, nervoase — ordonează învolburata desfășurare a mulțimii către prim-plan, personajele din fundal pierzîndu-se în imensitatea spațiului nocturn.

Compoziții precum *Dilemă* — 1956, *Prezidiul* — 1958, picturi în ulei și grafica *Mulsul oilor* — 1960 sînt rezolvate cu nerv și veridicitate, gruparea maselor și interiorizarea diversificată a expresiilor ridicînd aspectul social în planul unui instantaneu cu forță de generalizare. La un moment aniversar — două decenii de la Eliberare — finalizează o lucrare *Insurecția* — 1964 (expusă la regionala din Cluj, acum în patrimoniul Muzeului de Istorie și Artă din Zalău), pictură care încheie seria reprezentărilor în care cromatica afirma primatul nuanțării, al gradării tonurilor în funcție de sursele de umbră-lumină.

În ultimele două decenii, pictorul Anton Lazăr s-a arătat adînc preocupat de sinteza formală. Drept urmare, imaginile vor înregistra o simplificare a planurilor, o aplatizare a volumelor, fapt ce încurajează proiecția către monumental al formelor esențializate. Stilizarea — la început nu lipsită de un anume schematism — devenise deja element principal al limbajului în compoziția *Femei din Mărișel* — 1968. Împlinirea a 50 de ani de la desăvîrșirea unității naționale în 1968 i-a prilejuit redactarea unui ciclu de opt scene în care imperativul istoric apare firesc, efect al voinței și acțiunii maselor (două din variante i-au fost achiziționate de Consiliul Popular al județului Bistrița-Năsăud). Dacă în compoziția *Agricultura nouă* — 1974 promptitudinea conturelor nete și prelungi atribuie formelor un evident caracter constructiv, în pînza omagială, desăvîrșită doi ani mai tîrziu: *Șarja roșiorilor* (prefațînd centenarul independenței de stat a României), supla euritmie a liniilor și planurilor, ală-

turi de suava respirație a registrelor ample de ocru și griuri volatile, recomandau o fericită interferare a elementului grafic cu senina reverberare a culorilor. Aceeași lejeră și sugestivă dispunere spațială a motivelor întîlnim și-n compozițiile inspirate de munca siderurgiștilor din Reșița, pictate în urma unei documentări efectuate în 1978. Noblețea și patosul efortului uman capătă aici ipostaze de o remarcabilă sinteză expresivă. Dezinvolte traiecte lineare precizează personaje, construcții, utilaje, proiectate pe ecranul unor rafinate mătăsuiri de roșu și ocru. Pictat în 1979, tabloul cu *Iancu și Axinte* stă mărturie asupra unei constante stilistice bazată pe limpezimea suprafețelor ample de culoare unitară, cu subtile nuanțări și fermitatea unor delimitări lineare ce provoacă spiritualizarea gesturilor și atitudinilor. Ajunse în colecția Muzeului de artă din Cluj-Napoca lucrările s-au impus ca piese de rezistență în importante expoziții colective, cu caracter omagial, festiv. Recent a pictat o compoziție *Obidă* — 1986, simbolică invocare a temei aratului cu mijloace rudimentare, unde intensitatea efortului — subliniată prin dramatice încleștări și angularități, printr-un cromatism virulent — atinge o fervoare expresionistă.

Adevărat corolar al întregii sale creații, compoziția de pregnantă respirație epică, înfățișînd iarăși acea temă mult îndrăgită cu *Horea, Cloșca și Crișan* — 1984, deci cu ocazia bicentenarului revoltei populare din Transilvania, recomandă penetrant individualitatea viziunii și stilului. Siluetele robuste și energice ale martirilor de la Bălgrad se reliefează cu demnitate și măreție în centrul imaginii, de o parte și de alta desfășurîndu-se către adîncimea unui fundal învăpăiat mulțimea compactă de răsculați, semn de coeziune și fermitate în desăvîrșirea unui ideal.

Dincolo de aceste intense frămîntări prin care artistul imortaliza momente ale trecutului istoric sau incitante aspecte ale realității imediate, Anton Lazăr s-a impus în conștiința contemporaneității și ca un delicat interpret al luminozității și intensității coloristice specifice climatului din sud-estul țării. Petrecîndu-și copilăria și adolescența în intimitatea peisajului mirific din vecinătatea Deltei, retina pictorului va fi marcată decisiv de catifelata muzicalitate a disputelor dintre două dominante cromatice: verdele vegetației și albastrul apei. Orizonturile joase impuneau ca important motiv al reprezentării și cerul. Încercînd să asocieze aceste elemente pictorul a recurs la efectul sintetizator al planurilor unitare de culoare, a căror succesiune ritmică era sprijinită de viguroase delimitări lineare. Uneori spațiul era animat de supla arhitecturare a conturelor iscate din eleganta afirmare a siluetelor unor bărci, vele sau stînci. Îndeosebi imaginile în care orizonturile sînt întrerupte de proiecția majestuoasă a rocilor stîncoase ce se arcuiesc și cresc unele din altele, definind superbe apariții poliritmice, recomandă un remarcabil componist. Abilitatea, dusă pînă la dezinvoltură, cu care simplifică și condensează dispunerea spațială a formelor, alături de rafinamentul unor interferențe cromatice care pun în valoare sonoritatea diafană a reflexelor tipice mediului evocat, i-au asigurat lui Anton Lazăr statutul de inspirat și reprezentativ pictor al poeticii unui climat. Sintetismul expresiei și prospețimea vibrației lirice a armonizărilor subtile devin probe indubitabile ale unei certe individualități creatoare. El adaugă astfel originale accente și rezonanțe repertoriului unor împliniri anterioare prin care un G. Petrașcu, N. Tonitza, I. Iser, N. Dărăscu, Șt. Dimitrescu

ori J. Al. Steriadi au sporit zestrea de culoare a tradiției picturale românești.

Recent, valențele generoase ale coloristului și-au dezvăluit bogatele seve prin preocupări de diversificare a registrului tematic, transpunînd fie aspecte urbanistice din Tulcea, fie case scunde, cu acoperișuri joase, mori de vînt, împlîntate într-un sol arid de griuri și ocruri teroase, ca efect al ardenței solare. După îndelungi ezitări, a abordat și aspecte ale peisajului transilvan, monumentalizînd supla apariție a unor argumente rustice din satul *Fînațe*. Reductivă, alcătuită din dominante de albastru și verde dens, cromatica acestor ultime compuneri imaginative relevă tonusul vital al climatului montan. Intempestive, traiectele lineare ce comprimă formele asociază voința constructivă cu ecourile unei tensiuni de factură expresionistă pe care le încurajează evident spațiul transilvan. Refuzîndu-și localizările fortuite, cîteva pînze reconstituind atmosfera hibernală se disting prin fina volatilizare a spațiului, cuprinzînd simfonice vibrații de alb-griuri-albăstrui, înnobilate uneori cu reflexe de violaceu. Incisive conture de brun sugerează prin cîteva alerte trăsături fizionomia stilizată a unui pom sau a unei case, pierdute în atmosfera unor tonalități glaciale.

În peisaje evită — în general — integrarea ființei umane. Excepție face un ciclu de imagini în care profilează pe feerica vibrație a albastrului marin, solare nuduri feminine, precizate prin densități și prețiozități de portocaliu peste care revarsă simfonice reflexe de verde volatil. Într-o colecție particulară clujeană se află o compoziție cu *Nud în interior* — 1981, conceput în voluptuoase sinuozități ce trădează o bună stăpînire a proporțiilor și o subtilă filtrare a senzorialului.

Fără a fi numeroasă, portretistica pictată de Anton Lazăr cuprinde cîteva autoportrete, în calme și solide ipostaze, chipuri de copii cu fizionomii fragede și senine, fine exteriorizări ale freamătului lăuntric *(Lucian Blaga, Al. Ciucurencu, Caius Duncea, Mircea Țoca, Elisabeta și Gheorghe David* ș.a.) și o sobră întruchipare a scriitorului *Ion Agârbiceanu* (portret în colecția Muzeului clujean), cufundat într-o adîncă și gravă meditație.

Naturile statice, înmănunchind motive florale, pești sau obiecte din tezaurul rusticului românesc, sînt pictate cu densități și prețiozități de pastă ce primesc adesea străluciri de smalț, cu luminozități și fosforescențe de o fervoare ce amintește de intensitatea expresivă a viziunii lui Alexandru Ciucurencu. Integrată în structura pastei lumina provoacă pigmentului — saturat de materie — sonorități de maximă vitalitate.

Complexitatea personalității pictorului Anton Lazăr este susținută și de seria de realizări din sfera artei monumentale. Cînd profesa la Craiova, de la pictorul Dumitru Novocea care decora biserica Madona Dudu a învățat tehnica frescei, obișnuință care i-a permis restaurarea picturii unor monumente din Vaslui, deteriorate după cutremurul din 1940. Peste două decenii va participa la decorarea unor frecvente spații publice: Casa Tineretului din Cugir (1959—1960, colectiv, dar contribuția sa a fost esențială în conceperea și desăvîrșirea proiectului), Cantina studențească din cadrul complexului „B. P. Hașdeu", Cluj-Napoca (1962, mozaic cu Vasile Crișan), Clubul muncitoresc din Cîmpia Turzii (1963, intarsie în polivilin cu Liviu Florean), holul Filarmonicii de la Casa Universitarilor, Cluj-Napoca (1967, un *Arpegiu*, mozaic cu Gheorghe Codrea), Căminul cultural din Valea Drăganului, județul Cluj (1972), compoziția în tempera: *Istoria și oamenii locului,* cu elevii Liceului de Artă din

CUPRINS

Cuvînt înainte 5

I. EXPONENȚI AI MODERNITĂȚII AFIRMAȚI SUB IMPULSUL CONSECINȚELOR FERTILIZATOARE ALE DESĂVÎRȘIRII UNITĂȚII NAȚIONALE

CATUL BOGDAN 12

AUREL CIUPE 24

ANASTASE DEMIAN 38

ROMUL LADEA 52

JULIUS PODLIPNY 64

II. VIGUROASA MANIFESTARE A UNEI NOI GENERAȚII

PETRE ABRUDAN 76

NICOLAE BRANA 86

VIRGIL FULICEA 94

EUGEN GÂSCĂ 103

TEODOR HARȘIA 111

TASSO MARCHINI 119

ALEXANDRU MOHY 126

LETIȚIA MUNTEAN 133

ION VLASIU 139

III. INTERFERENȚE ȘI CONSONANȚE SPIRITUALE

ELENA POPEA 150

CORNEL MEDREA 157

CORIOLAN MUNTEANU 165

FERDINAND GALLAS 172

ANTON LAZĂR 178

Lector: DANA PRELIPCEANU. Tehnoredactor: L. HLAVATHY. Apărut: 1987. Bun de tipar: 5.VII.1987. Comanda nr.: 2855. Coli de tipar: 11,5+3 coli planșe ofset. Hîrtie: velină de 75 g/mp. Format: 16/70×100. Tiparul executat sub cobanda nr. 262/1987 la ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ CLUJ, Municipiul Cluj-Napoca, B-dul Lenin nd. 146. Republica Socialistă România

CATUL BOGDAN — Autoportret, 1955

CATUL BOGDAN — Peisaj, 1937

CATUL BOGDAN — Moți cu ciubere, 1938

CATUL BOGDAN — Copil din Bistra, 1955

CATUL BOGDAN — Sfîrşit de toamnă, 1967

AUREL CIUPE — Iarnă geroasă, 1982

AUREL CIUPE — Spre casă, 1935

AUREL CIUPE — Virginia II, 1980

AUREL CIUPE — Solitarele, 1971

AUREL CIUPE — Natură statică, 1982

ANASTASE DEMIAN — Băiat cu căciulă, 1927

ANASTASE DEMIAN — Ilustrație la „Crai nou" de C. Porumbescu. 1954

ANASTASE DEMIAN — Ilustrație la „Cîntecul Nibelungilor", 1966

ANASTASE DEMIAN — Horă de fete, 1928

ANASTASE DEMIAN — Portret de fetiță, 1953

ROMUL LADEA — Compoziție, 1956

ROMUL LADEA — Cronicarul (Virgil Birou), 1943

RO

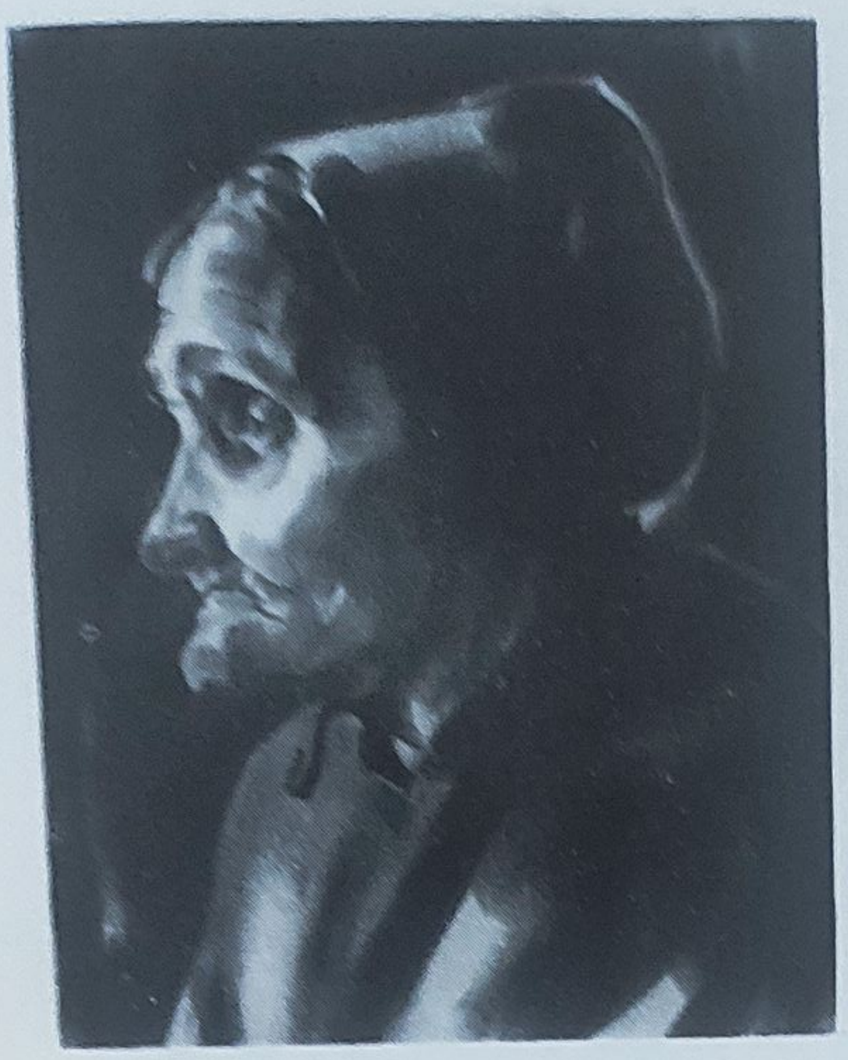
ROMUL LADEA — Iovan Iorgovan (detaliu), 1938

ROMUL LADEA — Torcătoare (detaliu), 1943

ROMUL LADEA — Fată cu floare, 1962

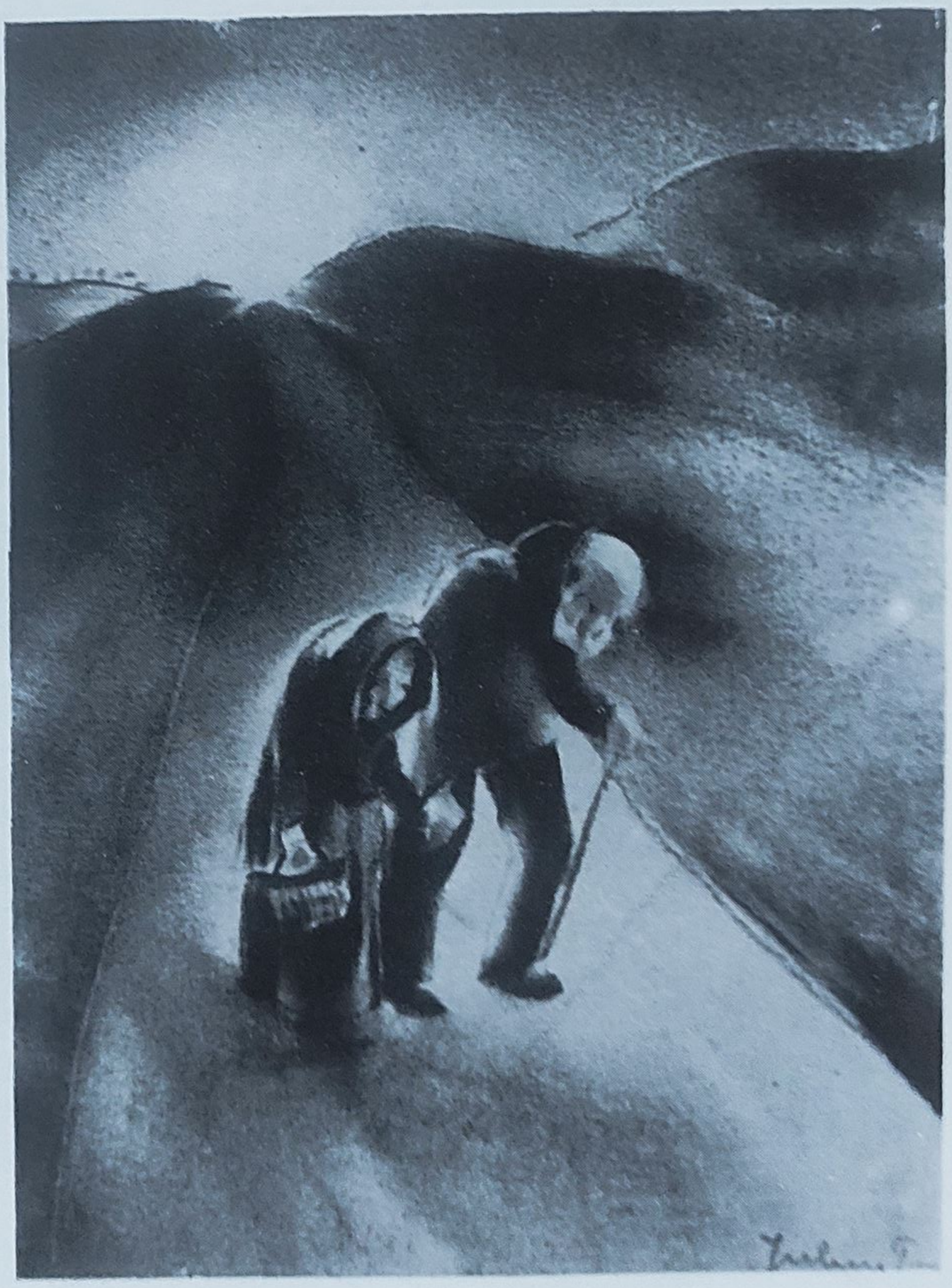
ROMUL LADEA — Monumentul „Școala ardeleană", 1970

JULIUS PODLIPNY — Dragoste maternă, 1929



JULIUS PODLIPNY — Drumul, 1928

JULIUS PODLIPNY — Mama, 1934



JULIUS PODLIPNY — Lectură, 1932

JULIUS PODLIPNY — Din ciclul „1907", 1957

PETRE ABRUDAN — Peisaj, 1946

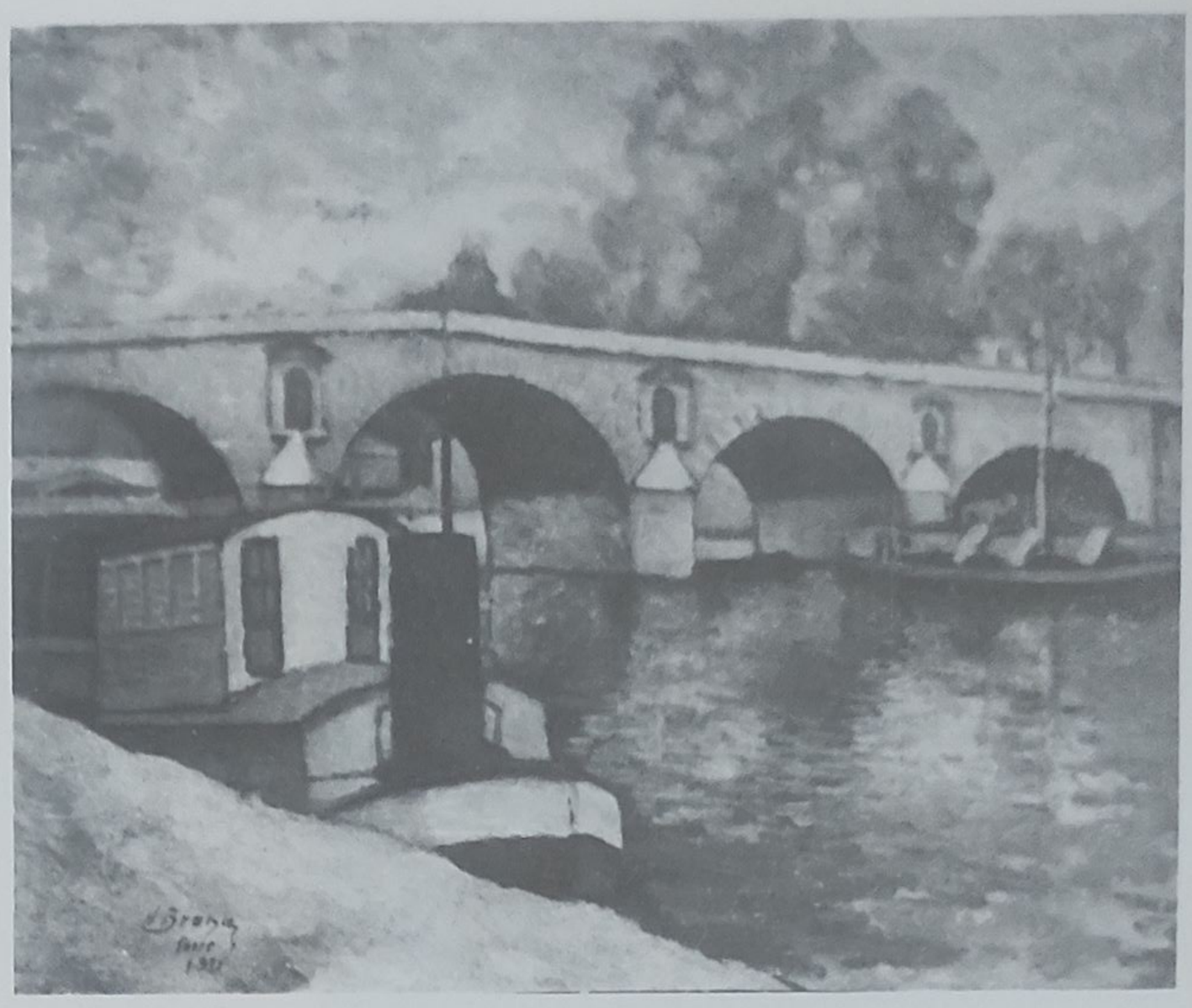
PETRE ABRUDAN — Tătăișe V, 1975

PETRE ABRUDAN — Peisaj cu casă veche, 1975

PETRE ABRUDAN — Mucenicii neamului, 1968

NICOLAE BRANA — În refugiu, 1941

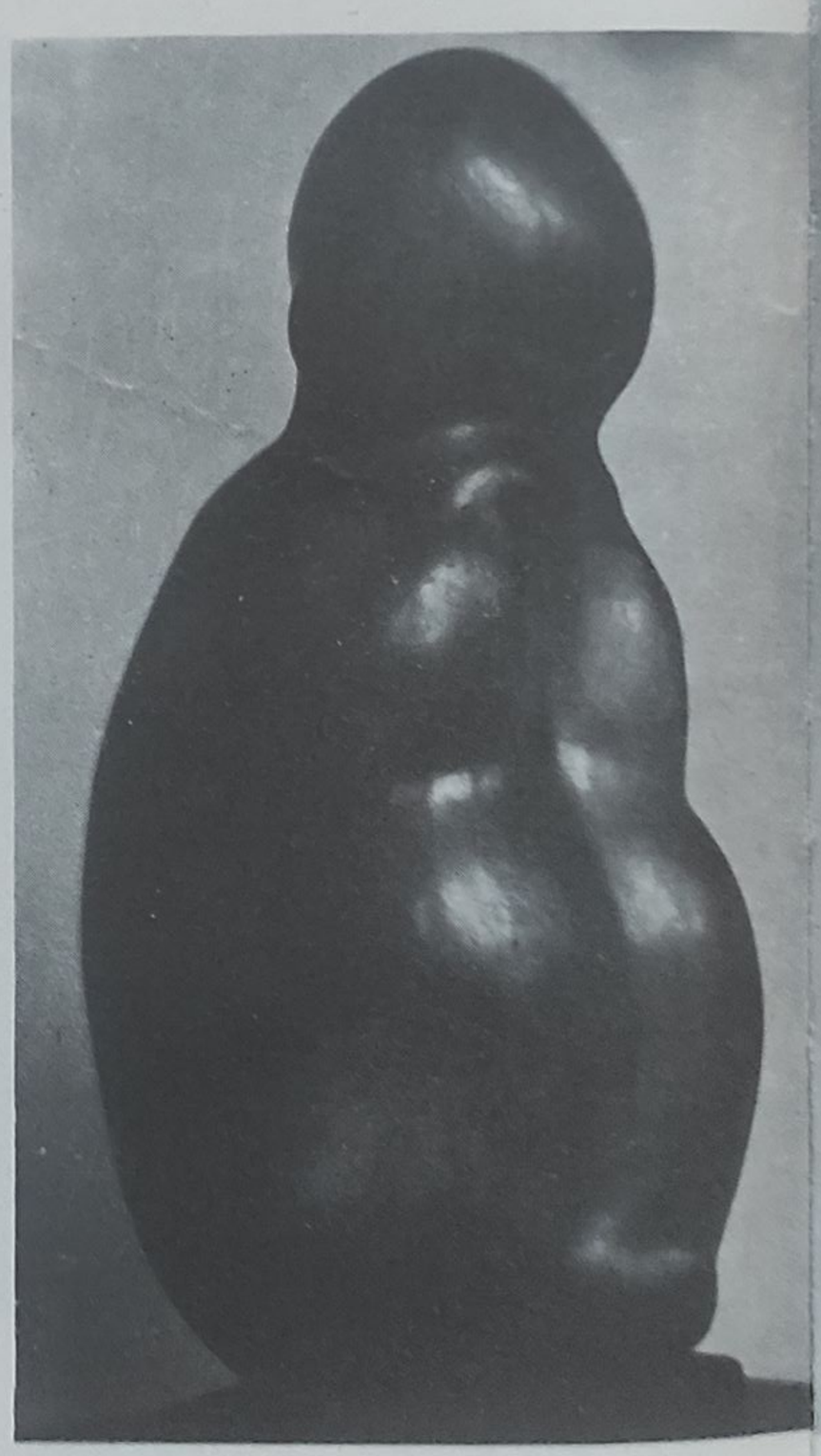
NICOLAE BRANA — Mere in blid, 1945



NICOLAE BRANA — Pod peste Sena, 1931

NICOLAE BRANA — Sat lîngă munţi, 1954

VIRGIL FULICEA — Monumentul „Baba Novac", 1976

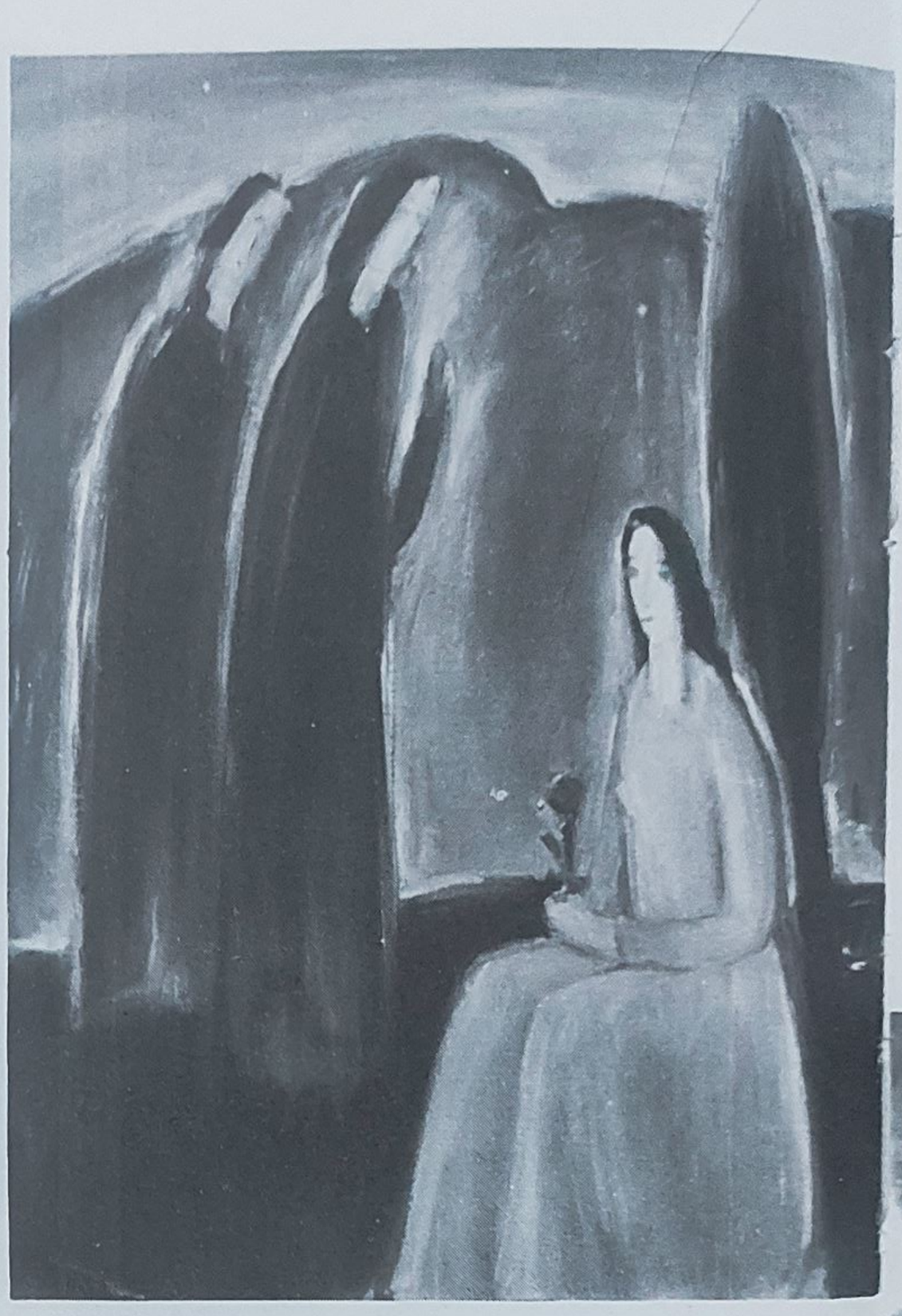


VIRGIL FULICEA — Copil şezînd, 1972

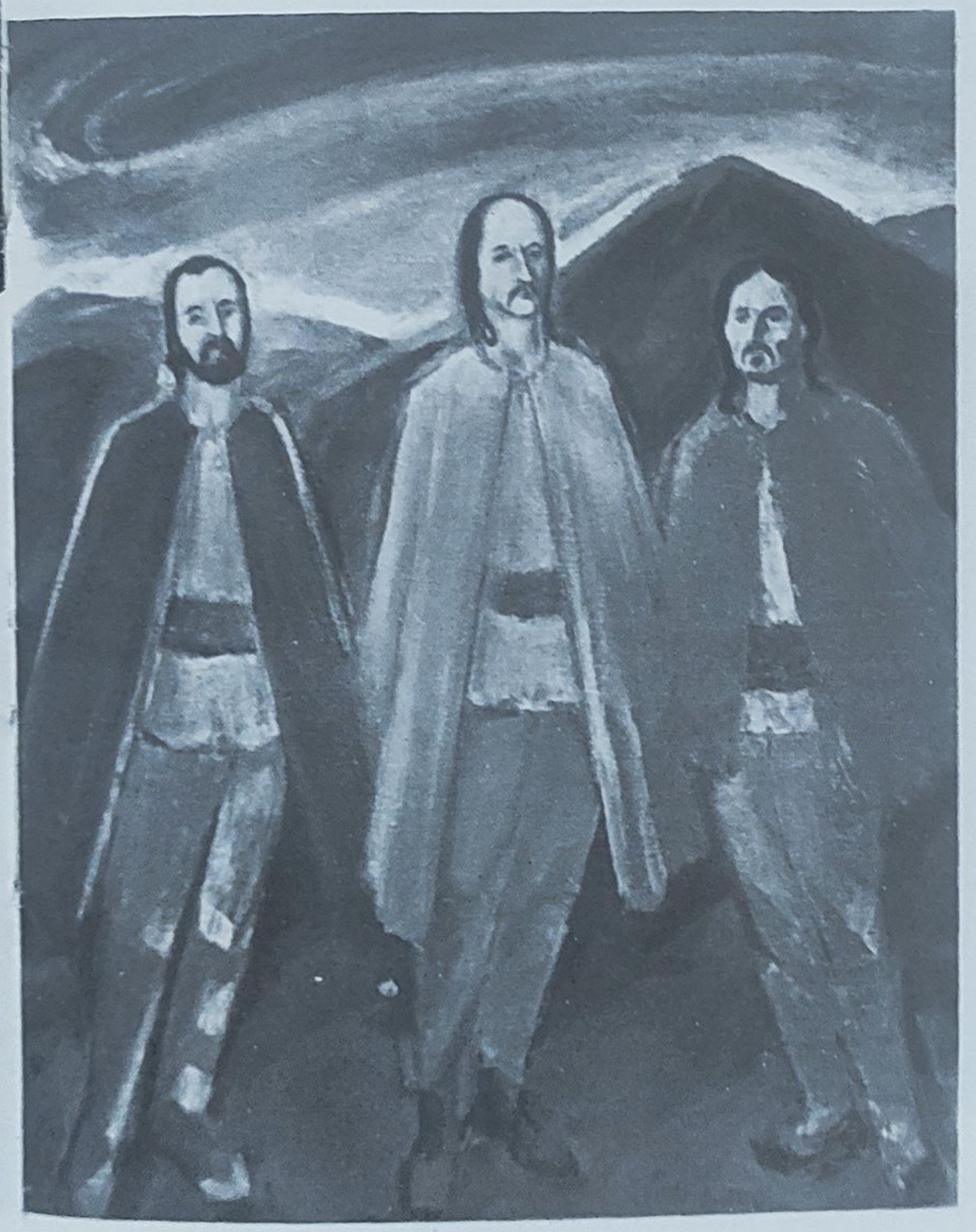
VIRGIL FULICEA — Sărutul (Paolo și Francesca), 1940

VIRGIL FULICEA — Primula, 1969

EUGEN GÂSCĂ — Aşteptare I, 1975



EUGEN GÂSCĂ —Mureşul IV, 1977



EUGEN GÂSCA — Horea, Cloșca și Crișan, 1983

EUGEN GÂSCA — Amurg, 1977

TEODOR HARȘIA — Copil jucîndu-se, 1958

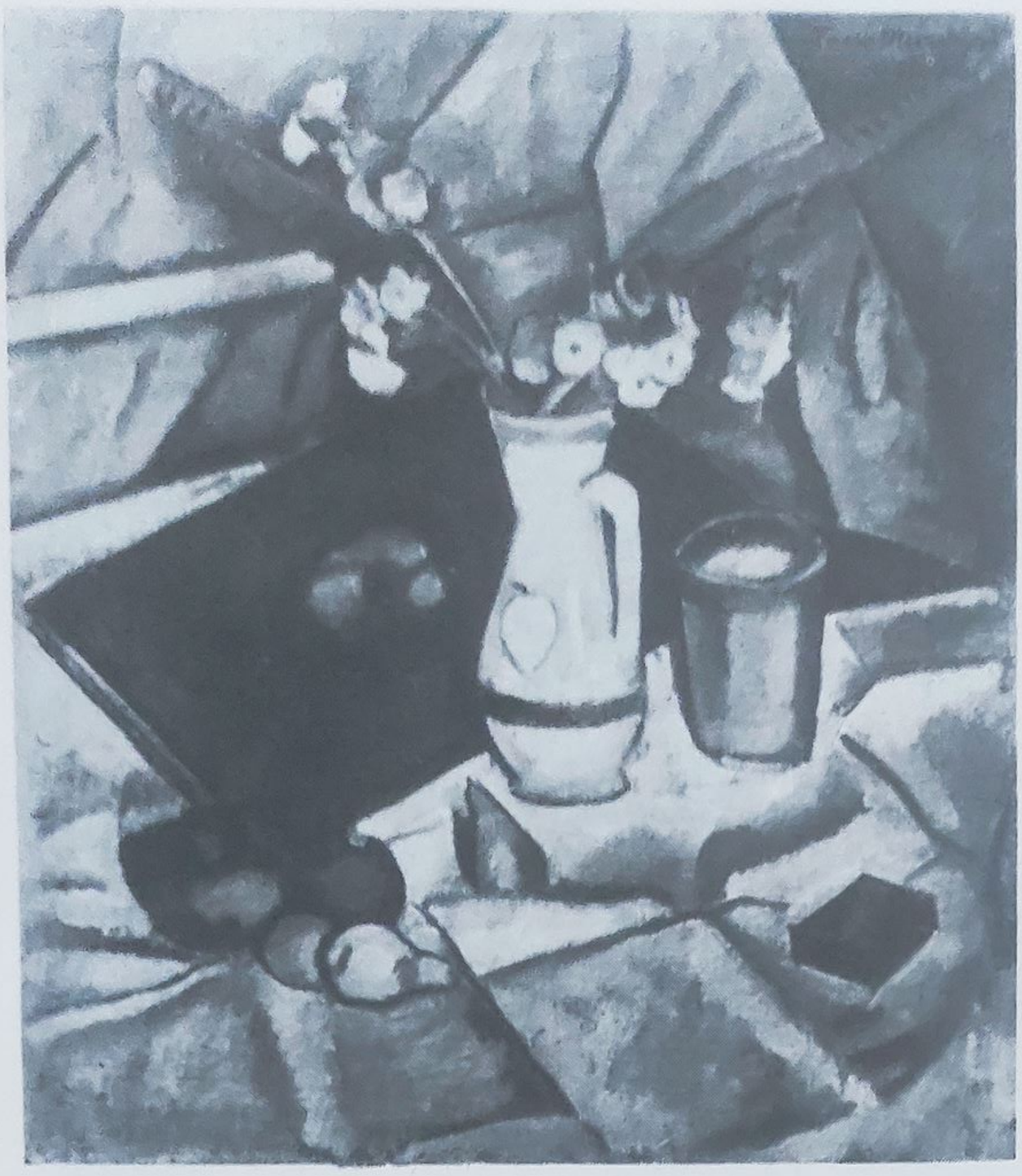
TEODOR HARȘIA — Casa părintească, 1942

TEODOR HARȘIA — Scaieți și flaut, 1967

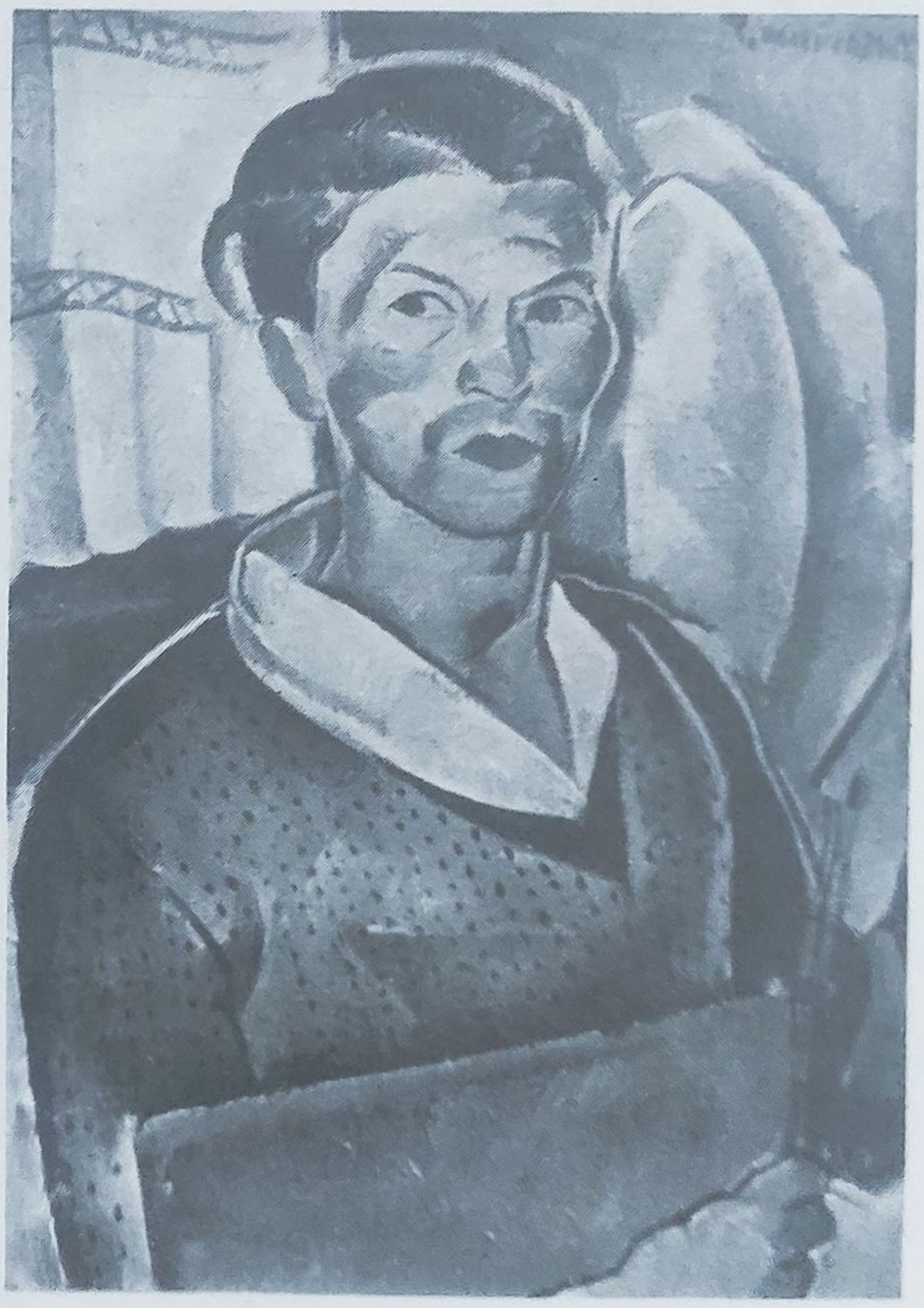
TEODOR HARȘIA — Dealuri, 1971

TASSO MARCHINI — Natură statică cu lulea, 1930

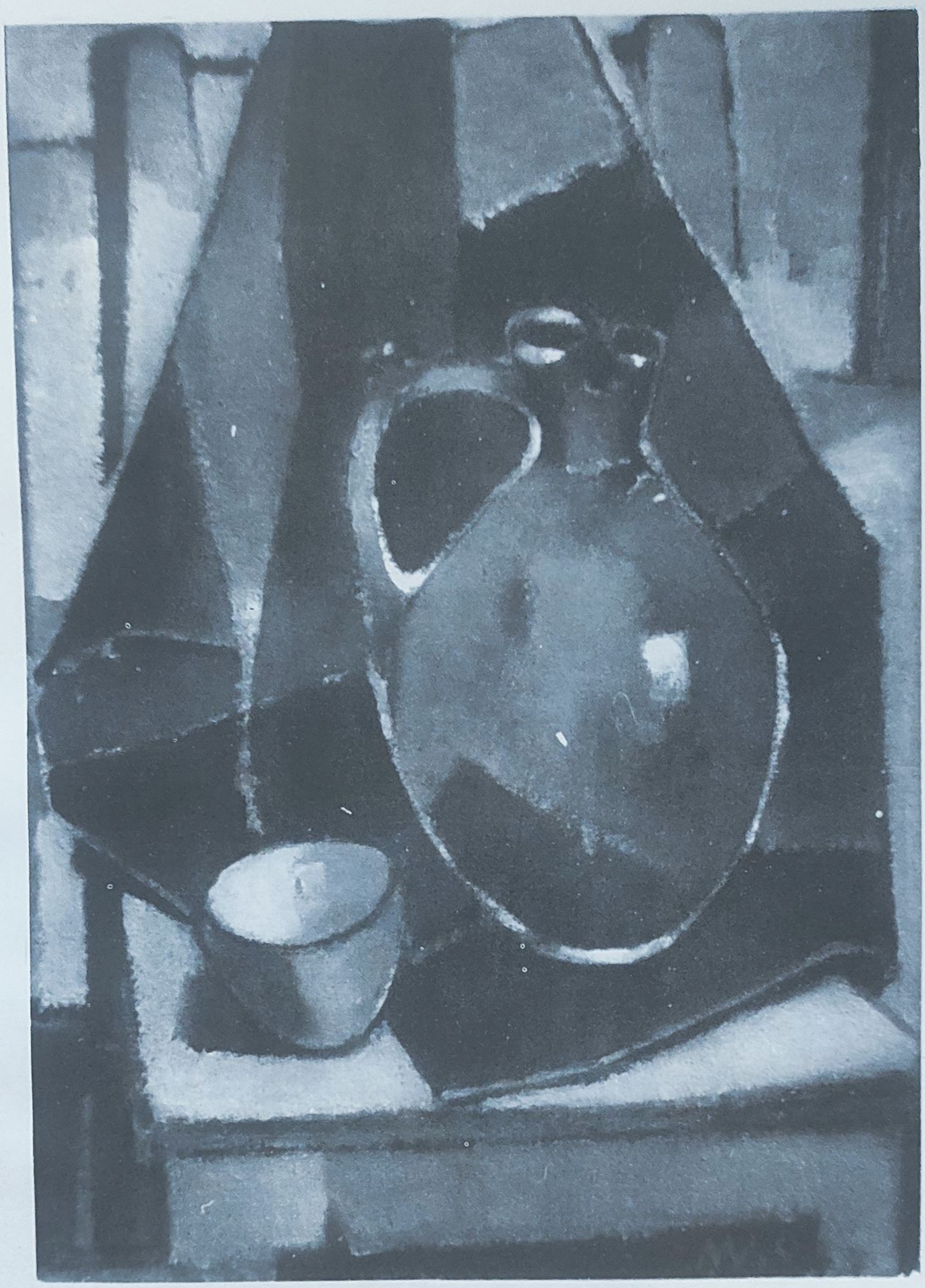
TASSO MARCHINI — Coastă de deal, 1935



TASSO MARCHINI — Natură statică cu album, 1930



TASSO MARCHINI — Autoportret, 1932



ALEXANDRU MOHY — Natură statică, 1978

ALEXANDRU MOHY
— Odihnă, 1980

ALEXANDRU MOHY
— Autoportret, 1965

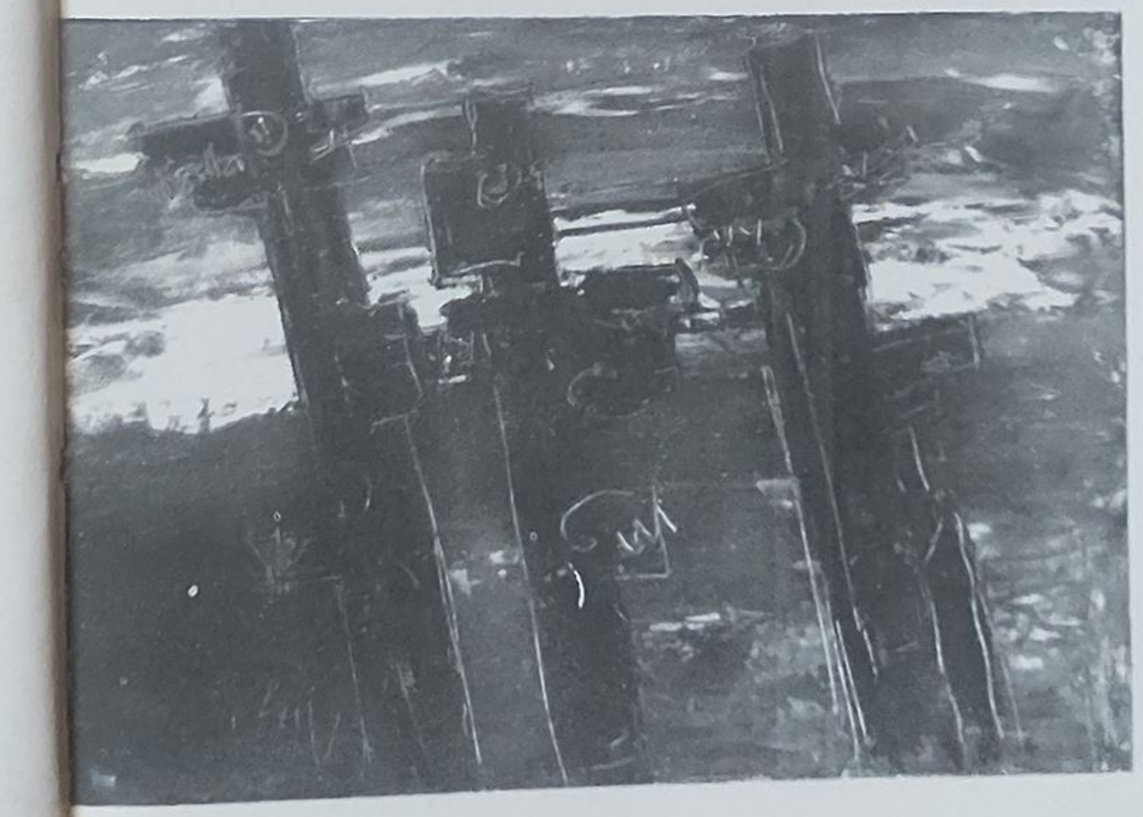
ALEXANDRU MOHY — Periferie, 1971

LETIȚIA MUNTEAN — Natură statică, 1936

LETIȚIA MUNTEAN — Peisaj, 1961

LETIȚIA MUNTEAN — Autoportret, 1962

LETIȚIA MUNTEAN — Grădină înflorită, 1959

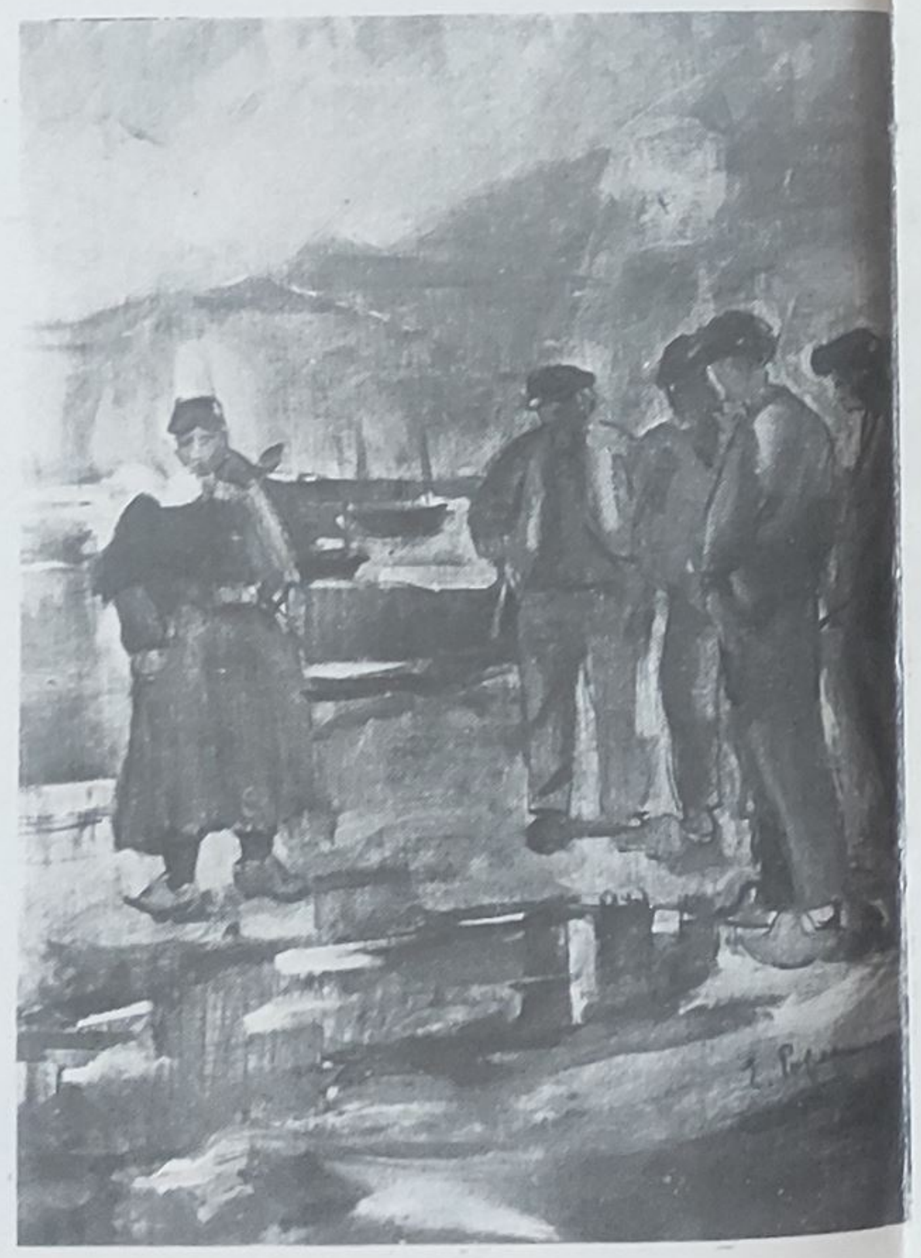


ION VLASIU — Stihiile războiului, 1976

ION VLASIU — Monumentul „Horea, Cloșca și Crișan", 1974

ION VLASIU — Martirii de la Bălgrad, 1978

ION VLASIU — Studentă, 1964



ELENA POPEA — Grup de muncitori bretoni, 1924

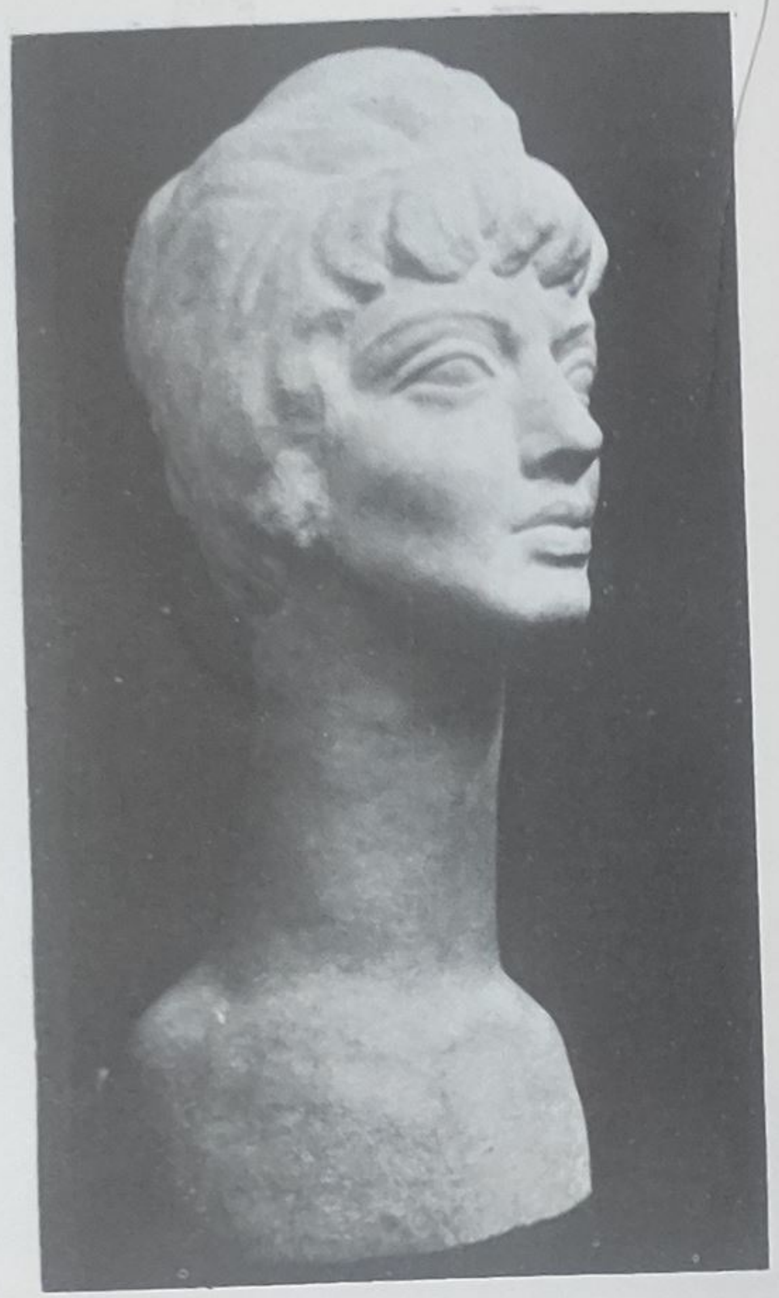
ELENA POPEA — Tîrg la Bran, 1927

ELENA POPEA — Fată din Vinga, 1926

ELENA POPEA — Copii din Olanda, 1929

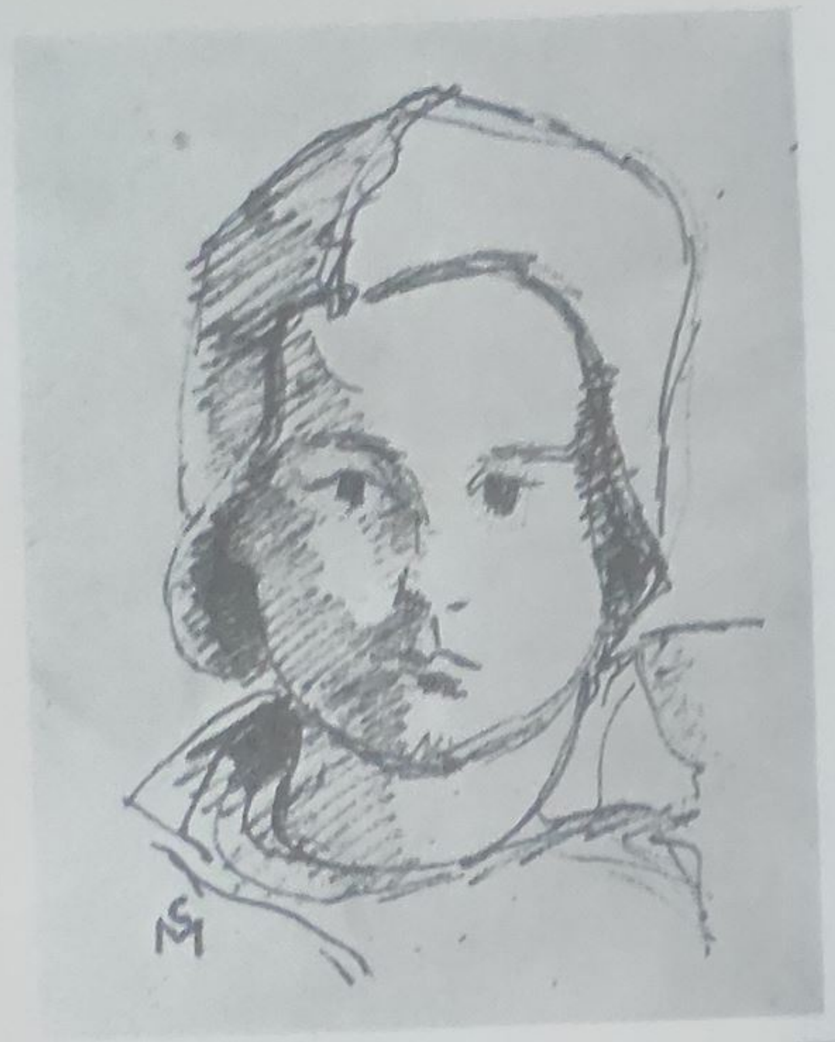
CORNEL MEDREA — Carmen Stănescu, 1960

CORNEL MEDREA — Refugiata, 1918



CORNEL MEDREA — Victor Hugo, 1919

CORNEL MEDREA — Leda, 1934



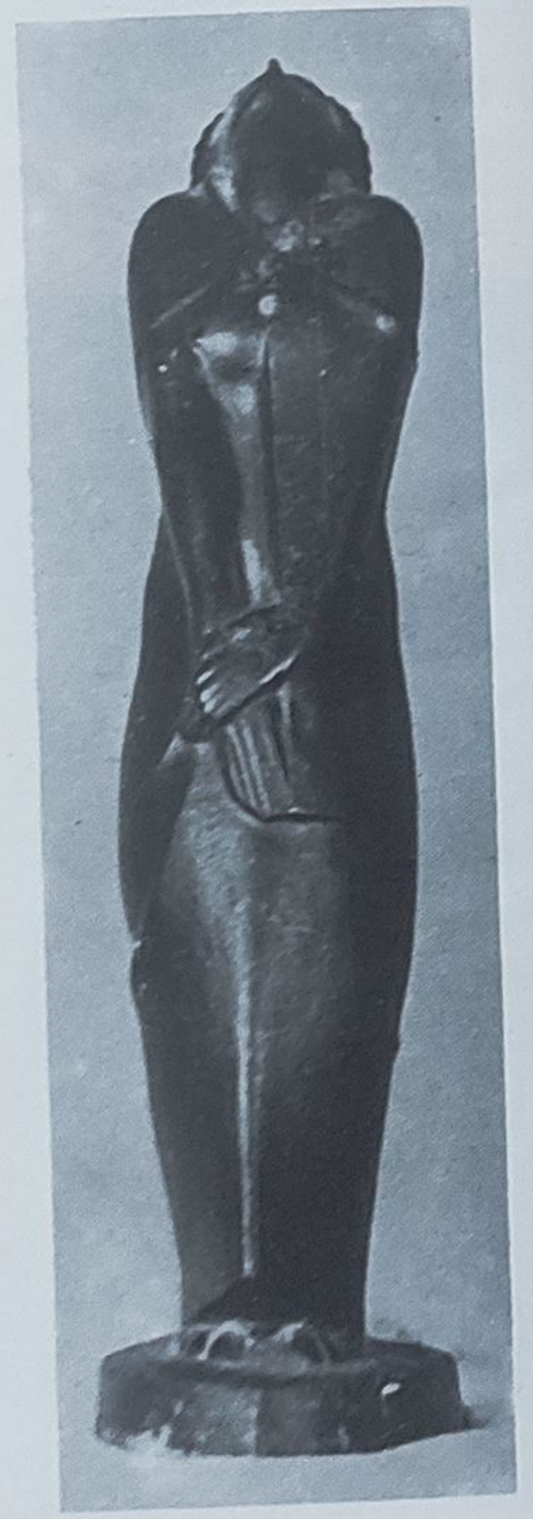
CORIOLAN MUNTEANU — Băiat cu tichie, 1946

CORIOLAN MUNTEANU — Familia artistului, 1947

CORIOLAN MUNTEANU — Peisaj din Iași-iarna, 1935

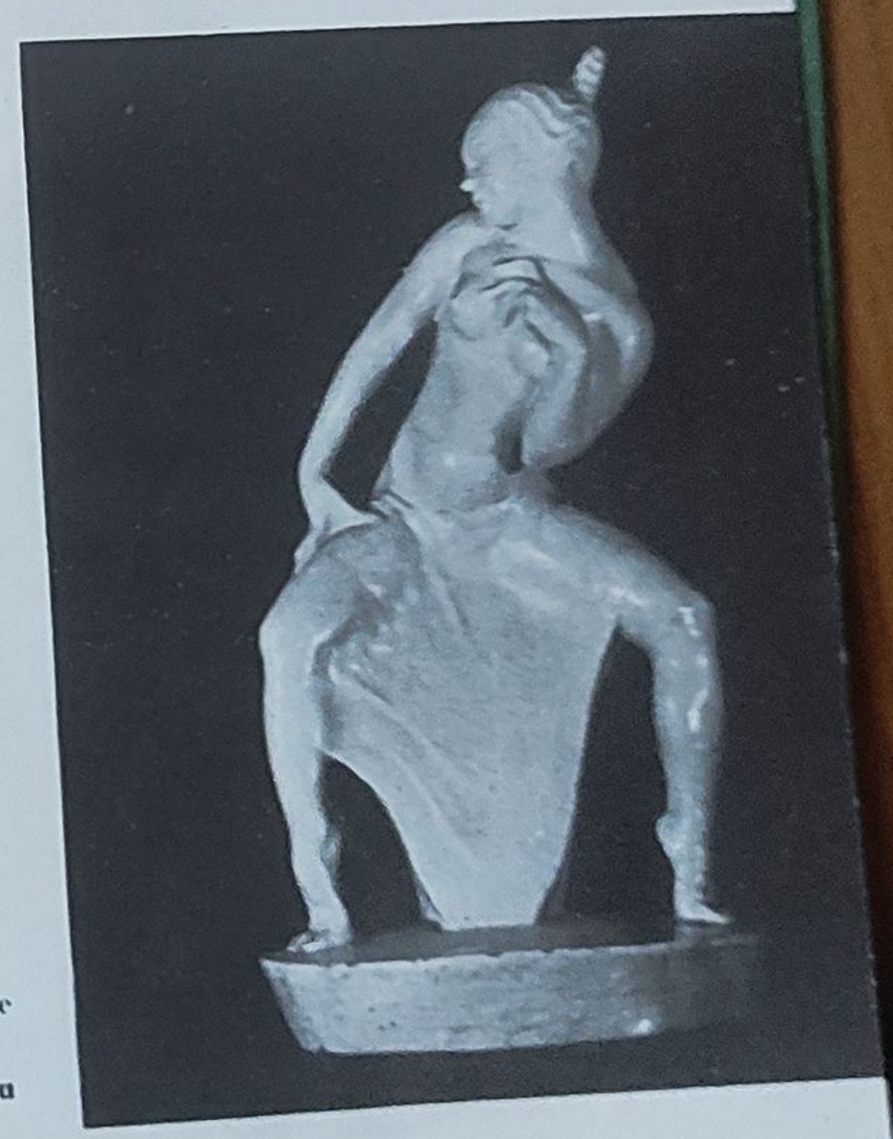
CORIOLAN MUNTEANU — Peisaj însorit, 1947

FERDINAND GALLAS — Maternitate, 1930



FERDINAND GALLAS — Durere, 1930

FERDINAND GALLAS — Dansatoare orientală (grotescă), 1928



FERDINAND GALLAS — Mamă cu copil, 1929

LAZĂR ANTON — Mori de vînt, 1980

LAZĂR ANTON — Șanțe [illegible]șiorilor, 1976

LAZĂR ANTON — Natură statică, 1977

LAZĂR ANTON — Vapoare pe Dunăre, 1974

LAZĂR ANTON — Iancu și Axinte, 1979

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
IAȘI

EDITURA DACIA

Lei 28,–